周传家 著

中国读本

中国古代戏曲

戏曲是中国的特产。它是一种将文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技熔于一炉、高度综合的艺术，一种载歌载舞、写意传神的艺术。中国戏曲是世界上最古老的戏剧文化之一，它和古希腊戏剧、印度梵剧一起被称为世界三大戏剧体系。如今，它依然充满生机。



中国国际广播出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国古代戏曲 / 周传家著. —北京：中国国际广播出版社，2010.8
（中国读本）
ISBN 978-7-5078-3277-8

Ⅰ. ①中… Ⅱ. ①周… Ⅲ. ①古代戏曲－戏剧史－中国 Ⅳ. ①J809.22

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第106686号

中国古代戏曲

著　　者	周传家
责任编辑	孙兴冉
版式设计	国广设计室
责任校对	徐秀英
出版发行	中国国际广播出版社（83139469　83139489[传真]）
社　　址	北京复兴门外大街2号（国家广电总局内）
	邮编：100866
网　　址	www.chirp.com.cn
经　　销	新华书店
印　　刷	北京广内印刷厂
开　　本	640×940　1/16
字　　数	70 千字
印　　张	9.75
版　　次	2010 年 8 月　北京第一版
印　　次	2010 年 8 月　第一次印刷
书　　号	ISBN 978-7-5078-3277-8 / J · 140
定　　价	16.00 元

目　录

戏曲是中国的特产。它是一种将文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技熔于一炉、高度综合的艺术，一种载歌载舞、写意传神的艺术。中国戏曲是世界上最古老的戏剧文化之一，它和古希腊戏剧、印度梵（fàn）剧被称为世界三大戏剧体系。古希腊戏剧和印度梵剧已经衰落下去，中国戏曲历经千载，几度沉浮，而今依然充满生机。在漫长曲折的发展历程中，戏曲形成了繁多的声腔系统，造就出灿若群星的艺术家，积累了数以万计的剧目，形成了唱、念、做、打，手、眼、身、步、法"四功五法"等独特的表现手段和独树一帜的美学特征。直到今天，全国仍有200多个剧种活跃在戏曲舞台上。戏曲不仅为中国人民喜闻乐见，而且传播海外，风靡异域。戏曲艺术的内容和形式不断变化，特别是当今，为了追踪时代，永葆艺术的青春，自立于世界艺术之林，戏曲艺术正处于不断的探索和艰难的变革之中……

第一章

黄河之水天上来

——寻根篇

“九曲黄河万里沙，浪淘风簸自天涯。”（刘禹锡《浪淘沙》）中国戏曲犹如一条波澜壮阔的长江大河，气势磅礴，一泻千里。那么，它是怎样由涓涓细流汇成浩荡江河的呢？

一　先秦歌舞

外国朋友一般把中国戏曲称为中国歌剧。的确，“唱”是戏曲的主要特点。但除了“唱”之外，“舞”也是戏曲的一大特点。中国戏曲是歌舞剧，它运用唱、念、做、打等艺术手段搬演故事，刻画人物，表达主题思想。“唱”和“舞”是戏曲艺术的重要因素，也是它邈远的源头。

歌（唱）舞是人类表达情感的重要手段，被视为“母体艺术”自古有之。甲骨文里的“舞”字写作“[illegible]”，好像一个人在翩翩起舞，双手还拿着牦牛尾巴。许多典籍里都有关于舞蹈的记载。

《尚书》是我国历史上最早的一部庞大而系统的典籍，比古希腊的《荷马史诗》、古印度的《古事记》、波斯的《古经》还要早600—800年。它的内容极为丰富，保存了很多关于夏、商和西周时期珍贵的历史资料。其中《尧

典》记述了狩猎的舞蹈场面：有人敲打着石头掌握节奏，有人披着兽皮翩翩起舞。这可能是打猎之前的祈祷仪式，也可能是打猎归来后的庆祝活动。进入农耕时代，许多农事活动被搬演成舞蹈。《吕氏春秋·古乐》篇中记载，在葛天氏部落里，三个人手执牦牛尾，一边踏着节拍起舞，一边唱着八段曲子，颂天地、敬鬼神、祭祖先，祝愿人丁兴旺、草木茂盛、五谷丰登、牲畜满圈。除此之外，酬神还愿、驱鬼逐疫跳傩（nuó）舞，求雨跳雩（yù）舞，男女欢爱跳万舞。《诗经》中的许多诗篇就是歌舞场面的记载。

这里特别值得一提的是傩。学术界有人认为，傩是一种从人、从草、从鸟，带有史诗性的舞蹈，作之于商，传之于周，录之于孔子。大部分人则认为，傩是一种驱鬼除疫活动，傩是由原始宗教——巫文化发展而来的。远古先民处在恶劣的生存环境中，生产能力低下，生命受到威胁，难免会产生出自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜等泛神论，以调和阴阳，祈福避灾，保护自身，有利于生存和发展。傩的功能就在于通过祭祀、驱鬼活动，达到现实功利性的满足与趋吉避凶心理的平衡。



萍乡傩面具

傩在我国分布极广，中原傩、巴楚巫、百越巫、青藏苯佛、东北萨满、西域傩，都属于傩的范畴。从傩的形态

来看，可分为宫廷傩、民间傩（乡人傩）、军傩、寺院傩几类。上古时代，傩的典型是周代官傩，《周礼·夏官·方相氏》记载了周代官傩的内容："方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，率百隶而时难（傩），以索室驱疫。大丧，先柩，及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良（魍魉）。"周傩分别于季春、仲秋和腊月举行，被称为时难（傩）。至于傩戏，则是由傩脱颖而出的，是宗教文化与戏剧文化的结合。不过，那是唐、宋以后的事情了。



婺源傩面具

在我国南方，尤其是楚地（今湖北、湖南一带），信鬼好祀，巫风普遍，祭祀歌舞十分兴盛。当时，有人专门掌管祭祀歌舞，女的称为巫，男的称为觋（xí），他（她）们都是能歌善舞之辈。每当举行占卜祭祀仪式时，他（她）们装神弄鬼，且歌且舞，娱神娱人。伟大的诗人屈原的《九歌》，便是在民间祭祀的巫舞歌词基础上创造出来的。《九歌》中，有腾云驾雾的神龙，有痴情缱绻（qiǎn quǎn）的湘妃，有忧郁伤感的大司命，有沉默惆怅的少司命，有风流多情的河伯，有神秘情挚的山鬼，有勇于捐躯的国殇（shāng）……神异诡谲，雄奇瑰丽，其中已经有了故事、角色的萌芽，有了简单的装扮和象征性的表演。所以，研究戏曲史的著名学者王国维先生认为：古巫的祭祀歌舞中已经孕育了戏剧的萌芽。

二　优人表演

中国戏曲是综合性艺术，歌、舞固然重要，表演亦不可缺。歌、舞侧重表现情感意趣，表演长于搬演故事。最早的表演可以追溯到先秦的俳优（又称倡优、伶优），他们是从巫觋分化出来的。巫觋娱神也娱人，而俳优则由娱神转向娱人。优人能言善辩，滑稽多智，具有高超的语言技巧和模仿表演才能，既能为君主、诸侯、贵族提供声色之娱，又善于拐弯抹角地进行“诡谏”。司马迁《史记·滑稽列传》里记述了几则优人“诡谏”的故事。有一天，秦始皇忽发奇想，要把皇家苑囿扩充千百里。满朝文武唯唯诺诺，优旃（zhān）假装赞成，并建议说：“把苑囿搞得大大的，里面再多养些麋鹿——”秦始皇不明其意，听优旃一本正经地说下去：“敌人来了，就让麋鹿抵挡，大王便可高枕无忧了。”谁都知道麋鹿不能抵挡敌人，秦始皇慢慢品出他的弦外之音，放弃了扩充苑囿的计划。秦始皇死后，他的儿子秦二世竟然生出“油漆长城”，以防匈奴入侵的荒唐念头。优旃故意对二世说：“您这个主意真是太妙了！城墙漆得又光又亮，敌人甭想爬上来。只是油漆后不能曝晒，必须搭上凉棚阴干，这么长的棚可不容易搭起来呀！”二世听罢，无可奈何地笑了笑，劳民伤财的漆城念头终于打消。

优孟是楚国名优。一次，楚庄王心爱的马死了。庄王

要以棺椁盛殓，用大夫级别的礼仪埋葬。左右大臣以为不妥，但楚庄王主意已定，下令说："再有谁敢来谏阻，处死勿论！"优孟别出心裁，上殿大哭，说仅以大夫礼仪葬马，规格太低，应以人君之礼葬之，并滔滔不绝地述说了葬礼的内容。楚庄王听罢，感到失了分寸，于是作罢。

上述"诡谏"的故事，闪耀着优人智慧的光芒和为民请命的正义精神，能给人以快感。但是，他们绝不是在演戏。只有"优孟衣冠"的故事，才开始具有扮演的因素。故事说的是：楚相孙叔敖死后，家里贫穷，无法生活下去。他的儿子便遵循父亲临终遗嘱去找优孟。优孟深表同情，于是穿戴上孙叔敖的衣冠，模仿孙叔敖的举止言行。等到模仿得惟妙惟肖后，便趁宫中举行盛筵时，去见楚庄王。庄王大惊，以为孙叔敖复生，仍让他做丞相。优孟请求回家与夫人商量后再定。三日后，优孟假冒妇言对庄王说，楚相不值得一做：像孙叔敖那样忠心耿耿，使得楚国称霸，功劳不可谓不大，但死后儿子无立锥之地，只好靠打柴过日子，真叫人寒心啊！楚庄王听罢他的话，封赏了孙叔敖的儿子。就这样，优孟通过扮演孙叔敖，巧妙地达到了实际的功利目的。虽说他是以扮演的方式从政，并未达到审美水平，还不能说是在演戏，但在模仿中，已经注意到人物的音容笑貌，而且相当逼真生动，这无疑会对后世戏剧产生影响，以至有人把"优孟衣冠"看作中国戏剧之源头，把优孟称作中国最早的演员。

第二章

山重水复路漫漫

——汇流篇

中国戏曲从先秦就开始孕育，但要到它形成，还要走过漫漫长途，经历好几个阶段……

一　汉代至隋代的百戏散乐

秦始皇统一中国，建立了封建秩序。但由于施行暴政，秦帝国顷刻崩溃。紧接而来的西汉，封建制度日益巩固，迎来了“文景之治”的安定局面和汉武帝时的繁荣昌盛：“京师之钱累巨万，贯朽而不可校。太仓之粟陈陈相因，充溢露积于外，至腐败不可食。”（《史记·平准书》）物阜民丰有利于艺术的繁荣。汉武帝设置了庞大的“乐府”官署，采集巷陌歌谣，制作乐谱，训练乐员，推动了乐舞的发展。当时的乐舞分为六部：鼓吹曲、相和歌、杂曲、清商曲、横吹曲、杂歌谣辞。宫廷舞蹈名目繁多，有文坛舞、武德舞、五行舞、四时舞、昭德舞、盛德舞、云翘舞，还有描写武王伐纣的巴渝舞，汉高祖宠姬戚夫人擅长于跳的翘袖折腰舞，以及古已有之的驱邪禳（ráng）灾的傩舞，都含有一定的故事性和戏剧性。民间娱乐活动蓬勃兴起，争奇斗妍。举凡一切能供人愉悦的音乐、舞蹈、杂技、武术、幻术、滑稽表演，如吞刀、吐火、扛鼎、寻橦（tóng）、冲

狭、燕跃、跳丸、走索、挥剑、陵高、履索、胸突铦锋、易貌分形、驰骋百马、戏车高橦、鱼龙曼延等等，统统称为“百戏”（散乐）。

在琳琅满目的“百戏”中，包含戏剧因素较多的是角牴（dǐ）戏。角牴即角斗、竞技，是由蚩尤戏发展而来的。传说蚩尤头上有角，与黄帝相斗时，以角抵人，于是有人创造出蚩尤戏。汉代最有名的角牴戏是《东海黄公》。相传东海有个姓黄的老头，年轻时很有法术，能“立兴云雾，坐成山河”，降伏毒蛇猛兽。待到年老力衰，加上饮酒过度，法术失灵，不仅没有镇伏老虎，反被老虎吃掉了。（见葛洪《西京杂记》、张衡《西京赋》）演出时，一人扮黄公，一人装老虎，互相搏斗。这个戏以角力竞技为主要内容，表现出秦汉间人民同大自然的斗争，充满了悲剧意识。

“百戏”（散乐）中还有荟精聚萃、规模庞大的歌舞。譬如，伟大的科学家、文学家张衡就曾在《西京赋》里描述过《总会仙倡》的演出场面：

华岳峨峨，冈峦参差；神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴（pí）；白虎鼓瑟，苍龙吹篪（chí）。女娥坐而长歌，声清畅而逶迤（wēi yí）；洪涯立而指挥，被毛羽之纤丽。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。霹雳激而增响，磅磕（kē）象乎天威。

看吧！巍峨的群峰，重叠的岗峦，神木灵草间缀满鲜红的果子。在这风光迷人的仙境里，优伶们扮成众多的神灵聚会在一起。他（她）们有的跳起模拟虎豹熊罴的舞蹈，

有的扮成白虎、苍龙在吹打奏乐。娥皇、女英坐而长歌，歌声清畅婉转。洪崖身穿鲜艳羽毛编织而成的衣服，站在那里指挥。一曲未终，突然间云起雪飞……显然，这是一场人物、故事、布景、灯光、道具、效果俱全的盛大歌舞演出。那绚丽的色彩，磅礴的气势，充分显示出人类征服自然的力量，体现了汉代人民的美学理想和艺术追求。

由三国鼎立至南北朝时期，社会发生了剧烈的动荡。但是，百戏散乐却不绝如缕。曹魏时期出现了借题发挥、诙谐逗趣的《说肥瘦》及男扮女装、嬉亵（xiè）过度的《辽东妖妇》（见《魏书·齐王纪》裴注引司马师《废帝奏》）。蜀国则产生了搬演许慈、胡潜两个博士互相猜忌、纷争不已的《许胡克伐》。晋代出现了表现鸿门宴故事的《公莫舞》以及《夏育扛鼎》、《巨象行乳》、《神龟抃舞》、《背负灵岳》、《桂树白雪》、《画地成川》之乐，还有逆行连倒、头足入筥（jǔ）等。南朝梁武帝时，有《上云乐》和《老胡文康舞》。老胡文康是传说中的半人半神的老寿星，舞时或戴面具，或作高鼻白发的化妆。北朝时期，百戏散乐的内容更丰富，形式更新颖，种类更繁多，计有五兵角牴、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白武、鱼龙、辟邪、鹿马、仙人车、高縆百尺、趫（qiáo）幢、跳丸、俳优侏儒、山车巨象、拔井种瓜、杀马剥驴等，足有100余种。北齐出现了《代面》（一作《大面》，又名《兰陵王入阵曲》）、《钵头》、《踏摇娘》（《苏中郎》）等具有戏剧因素的歌舞及傀儡制作。

《代面》是面具舞。兰陵王长恭虽有万夫不挡之勇，但长得很秀气，不足以威慑敌人。于是，刻了一副狰狞可怖的面具，临阵戴上。北齐人据此创造出代面舞，表演他征战杀伐的故事。其扮相是“衣紫，腰金，执鞭”（《乐府杂录》），戴面具，创造出一种狰狞的美。

《钵头》类似西汉的《东海黄公》，演一胡人被老虎吃掉，其子上山打虎，为父报仇的故事。其扮相是“披发，素衣，面作啼，盖遭丧之状也”（《乐府杂录》），并增加了唱段，丰富了表演。山有八折，故曲有八迭。人被虎吃的悲剧变成人定胜天的结局。

《踏摇娘》表现一位美丽善良的妇人，却嫁给了长着酒糟鼻子、成天酗酒打老婆并自号郎中的男人。妇人不堪忍受凌辱，遂向邻人且步且歌怨苦之词，表现了封建宗法制度下，妇女遭受夫权欺压的痛苦生活。演出时，男人“着绯衣，戴帽，面正赤，以示为醉容”；踏摇娘则为“丈夫着妇人衣，徐步入场行歌，每一迭，旁人齐声和之云：‘踏摇娘和来，踏摇娘苦和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏摇’，以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐……”（唐·崔令钦《教坊记》）。《踏摇娘》将大丑与大美浓缩集中，产生强烈的对比效果。

到了隋代，百戏散乐的规模和声势更大。隋炀帝好大喜功，追求排场。他开运河，乘龙舟，游江南，建迷楼，观歌舞，以满足声色之娱。为夸耀王朝的强大富有，每年正月万国来朝的时候，便调集四方散乐，齐集东都洛阳。

数万名衣着锦绣、插花佩环的乐人，在锣鼓声中载歌载舞，排满八里多长的戏场。黄龙变、神鳌负山、幻人吐火等千变万化，通宵达旦。规模之庞大，气氛之热烈，实为空前。

百戏散乐不一定都是戏剧，但为中国戏曲的诞生提供了环境和条件。正是在这块肥沃的土壤中，戏曲和其他姊妹艺术如歌唱、舞蹈、杂技、武术等结下不解之缘，并广泛吸收营养，形成自身独特的表现方法。因此，有人把百戏散乐称作中国戏曲的摇篮。

二　唐代的歌舞参军戏

公元618年建立的唐帝国，是我国历史上少有的盛世。在隋朝统一的基础上，唐王朝对外开疆拓土，对内选贤任能，法治严明，打击豪强，发展生产，开创了“贞观之治”和“开元盛世”，朝野上下充满了勃勃生机。南北文化以空前的速度相互融汇，中外文化大规模交流，为文学艺术的繁荣兴旺创造了良好的社会环境。

唐代的诗歌光华万丈，名家辈出，诗体大备。众多的流派，各异的风格，形成诗国中百花齐放、万紫千红的壮美奇观。

唐代的传奇小说瑰丽多彩，情节离奇，故事曲折，成为戏曲素材的重要来源之一。元稹的《会真记》、陈鸿的《长恨歌传》、蒋防的《霍小玉传》、白行简的《李娃传》、

李公佐的《南柯太守传》、沈既济的《枕中记》、陈玄祐的《离魂记》、袁郊的《红线传》、许尧佐的《柳氏传》等后世均被改编成名剧。

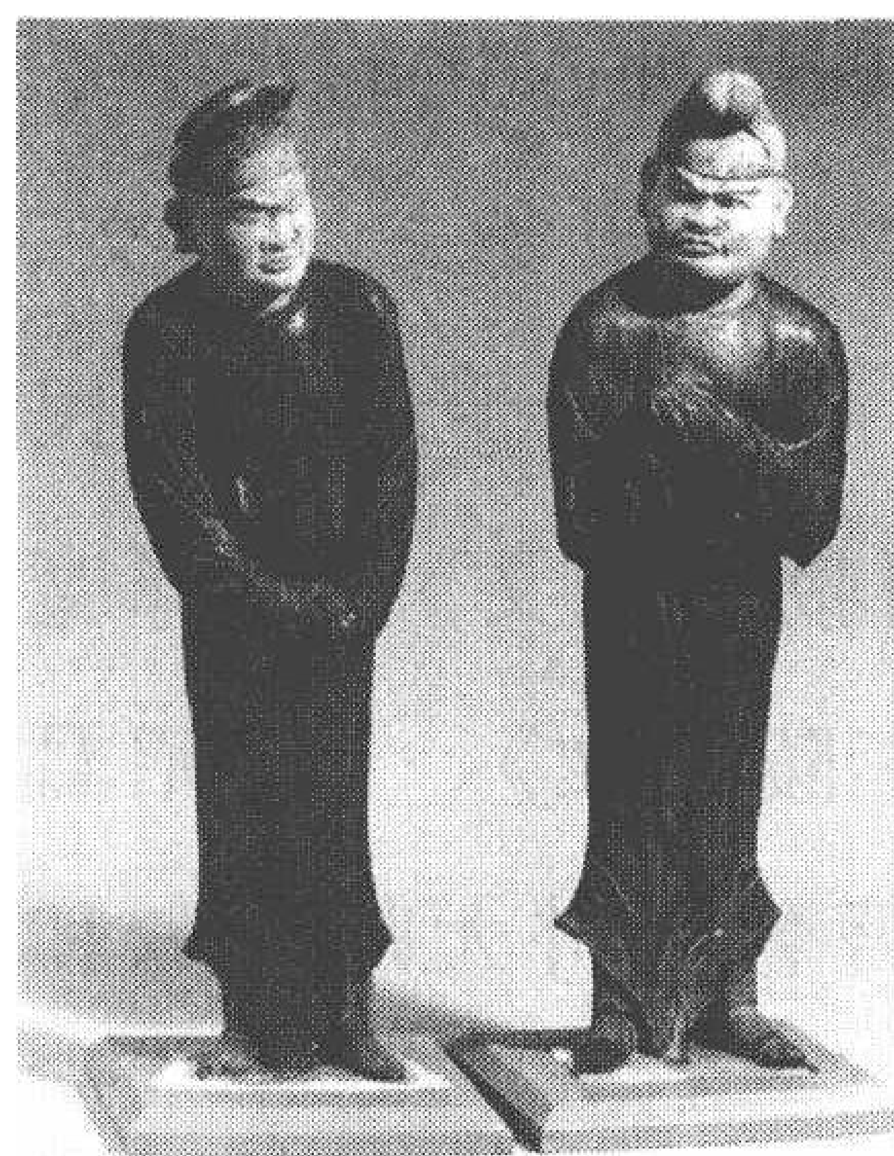
唐王朝设梨园，置教坊，音乐、歌舞极一时之盛。隋九部乐增为十部乐，即：一宴乐、二清商、三西凉、四扶南、五高丽、六龟兹（qiū cí）、七安国、八疏勒、九康国、十高昌。删雅乐，补胡乐，定燕乐；演剑器舞、胡旋、柘枝等健舞，及绿腰、凉州等软舞。唐代的大曲载歌载舞，著名的《霓裳羽衣舞》传说由杨贵妃创造，舞蹈者身着孔雀翠衣，腰系绯红长裙，飘飘欲仙。《七德舞》（即《破阵曲》）发扬蹈厉，威武雄壮。《剑器舞》闪烁着刀光剑影，如羿射九日，群龙飞翔，火暴炽烈，变化多端。由《公莫舞》发展而来的《樊哙（kuài）排君难》，动作性强，人物形象鲜明。唐代的乐器演奏水平也有了很大的提高，白居易的《琵琶行》描写歌女弹奏琵琶，时而如急雨，时而像絮语，时而如珠落玉盘，时而像莺声呖呖，时而如幽泉潺潺，时而像银瓶迸裂、刀枪齐鸣……达到出神入化的水平。

唐代还出现了形式多样的讲唱文学——如变文、词文、俗讲、诗话等，它们多数取材于佛经，也有不少取材于民间传说和历史故事，如《大目犍连冥间救母变文》、《降魔变文》、《孟姜女》、《伍子胥变文》、《李陵变文》、《王昭君变文》、《捉季布传文》、《秋胡》等。著名俗讲大师文溆和尚驰誉四方。

到了唐代，由北齐流传下来的《兰陵王》、《钵头》、

《踏摇娘》等歌舞日臻精妙，更富于戏剧性。特别是《踏摇娘》，已由原来的两个角色发展为三个角色，增加了当铺伙计，当场调侃一番，有点类似后代小生、小旦、小丑的"三小戏"。演员在广场上的锦筵（彩席）上表演，马围人簇，非常热闹。观众自动围成圆圈，并齐声帮和，戏剧效果十分强烈。

唐代出现的参军戏，是先秦俳优滑稽表演的衍变和发展。参军，本来是一种官职的名称。相传后赵时一个身为参军的官员周延贪污了几百匹黄绢。皇帝赦免了他的罪过，却每逢宴会便命俳优扮演他，令人嘲弄。那个扮演周延的演员被称为参军，扮演嘲弄角色的演员叫做苍鹘（gǔ），参军装出痴呆愚笨的样子，苍鹘则机智灵活。二人表演以科白为主，一个逗哏（gén），一个捧哏，有点像今天的相声。后来，参军戏逐渐由简单趋向复杂，并吸收了歌舞成分。赵璘《因话录》云："肃宗宴于宫中，女优有弄假官戏，其绿衣秉简者，谓之参军桩。"薛能《女姬诗》云："此时杨花初似雪，女儿弦管弄参军。"可见，后期的参军戏已有了歌唱，加进弦管鼓乐伴奏，并有女演员参加演出。



西安同时出土的两座参军戏俑

参军戏是唐代主要的戏剧样式，涌现出许多著名的演员。宫廷名角有黄幡绰、张野狐、李仙鹤、李可及等。黄幡绰被称为"滑稽之雄"，深

得玄宗宠爱，“如一日不见，龙颜为之不舒”（高彦休《唐阙史》）。李可及机智敏捷，妙语连珠。他的《三教论衡》采用谐音、串义，奚落了儒、道、释三教祖师孔子、老子、释迦牟尼，令人忍俊不禁。民间参军戏艺人有曹叔度、刘泉、周季南、周季崇及其妻子刘采春等。周季崇、刘采春是淮甸人，夫妻善弄参军，歌声入云。唐代的参军戏流行非常广泛，连小孩子都会学演。李义山《骄儿诗》云：“忽复学参军，按声唤苍鹘。”可为证明。

唐代的歌舞参军戏对后代产生了深远影响，随后的五代十国虽然时局动乱，但某代某国处于相对安定的状态下，都以制礼作乐、百戏歌舞来点缀升平。尤其是后唐庄宗李存勖（xù），像唐玄宗一样能知音唱曲，风流自赏，取名“李天下”，被后世戏曲艺人尊为戏神。李存勖和优伶关系致密，《五代史·伶官传》记载了他和当时有名的伶工敬新磨之间的故事。有一次，庄宗和群优在庭院内游戏时，环顾四周，大呼曰：“李天下！李天下在哪里?”敬新磨急忙走上前去，给了庄宗一个耳光。庄宗惊愕失色，周围的人无不十分恐惧，齐声质问道：“你为什么抽天子的耳光?”敬新磨从容答道：“李天下只有一个，他就是李天下，还叫何人?”一句话逗得大家都笑起来，庄宗大喜，不仅没有怪罪敬新磨，反而给他丰厚的赏赐。

第三章

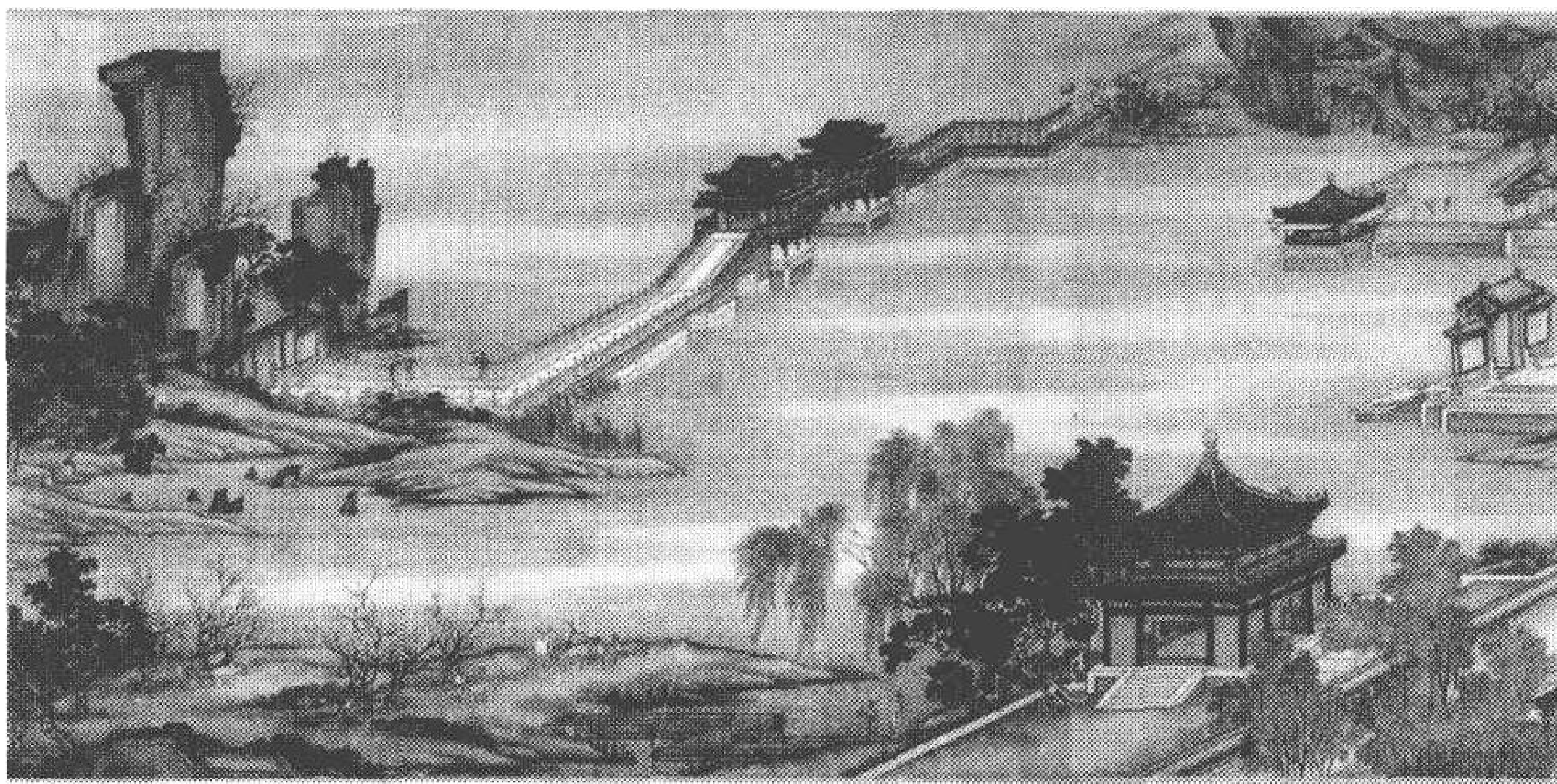
日出江花红胜火

——形成篇

一　宋杂剧和金院本

古朴粗犷的先秦歌舞，妙趣横生的俳优滑稽表演，熙熙攘攘、琳琅满目的百戏散乐，多姿多彩的唐代歌舞参军戏，为戏曲的最后形成准备了条件。积跬（kuǐ）步成千里，纳细川为巨流，宋、金时期便出现了比较稳定的戏剧形态——宋杂剧和金院本。

宋杂剧的出现不是偶然的，与宋代的政治、经济、文化、民风民俗有着密切的关系。宋代，商品经济有了较快的发展。北宋初期，朝廷采取“招徕流亡，奖励农耕”及减免赋税等措施，使得农业生产得到恢复，为手工业和商业的繁荣奠定了基础。后来，随着土地兼并的进行，许多农民破产，流入城市，又为各种消费性的工商业提供了廉价的劳动力。都市急遽繁荣起来，从北宋张择端著名的设色绢本长卷《清明上河图》中可以看到：北宋都城汴梁内，



《清明上河图》截图

百肆杂陈，店铺林立，士、农、商、医、卜、僧、道、胥吏、妓女、篙师、纤夫、乞丐、清客、篾（miè）片……三教九流、五行八作，应有尽有。市面热闹非常。

宋代的都市里，有了固定的大型游艺场所瓦舍勾栏。瓦舍又叫“瓦肆”或“瓦子”，里面设有大小勾栏。勾栏，指用花纹图案互相勾连起来的栏杆，里面有戏台、戏房、神楼、腰棚（看席），相当于后代的戏棚或剧场，各种民间技艺，如俗讲、说话（包括讲史、小说等）、诸宫调、鼓子词、唱赚、傀儡（包括杖头傀儡、牵丝傀儡、水傀儡、药傀儡、肉傀儡等）、皮影……都可以在里面演出。当时，汴梁四城遍布瓦舍勾栏，仅东角楼街就有大小勾栏 50 余座，如莲花棚、牡丹棚、里瓦子、夜叉棚、象棚等，其中最大的可容纳数千人。不论风雨寒暑，常年都有演出。瓦舍勾栏不仅招徕了大批稳定的观众，汇集了各种民间技艺，还吸引了一批没能进入官场的民间文人——“书会才人”（书会，文人行会组织）。在各种技艺的荟萃、交流、融合的基础上，经过艺人和文人的共同创造，宋杂剧脱颖而出，并逐渐成为乐部的主体，故南宋吴自牧《梦粱录》“妓乐”条云：“散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。”

宋杂剧的样式是：一般由三个部分组成，即艳段、正杂剧（两段）、杂扮，实际上为四个段落。艳段为开场，目的在于招徕观众，安定剧场。正杂剧为主体，是经过悉心编排、寓警诫和谏诤于滑稽表演的杂剧正文。杂扮为正杂剧后的玩笑段子，用以送客。宋杂剧的角色一般有五个，

即：末泥、引戏、副净、副末、装孤。吴自牧《梦粱录》云："杂剧中末泥为长，每场四人或五人……末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，或添一人，名曰装孤。"末泥相当于后代的班主，引戏负责执行末泥的主张，进行指挥调度。副净多扮演装傻充愣的角色，副末插科打诨以逗趣，装孤当场扮官，各有分工不同。

南宋周密《武林旧事》列举的杂剧名目有280种，它们中有许多是以滑稽调笑、讽刺戏谑（xuè）为要旨的滑稽短剧，常常巧妙地运用谐音、隐语、反铺垫、象征赋形等手段，嬉笑怒骂，皆成文章。或抨击封建统治者的倒行逆施，或针砭嘲讽丑恶的世态人情，比参军戏更为恣肆、放达、大胆。

譬如，著名的《二圣环》，演秦桧不顾徽、钦二帝蒙尘，半壁河山沦丧，大摆庆功筵席，并请内廷演员表演。甲伶上场颂扬秦桧，乙伶搬椅上，插科打诨。甲伶拱手作揖，刚要坐下，不小心头巾落地，露出两个"双迭胜"的发环。乙伶问道："这是什么环?"甲伶回答说："这叫二圣环。"乙伶上前便打，且打且骂道："你只知坐太师椅，升官发财，却把'二圣环'丢在脑后!"顿时，满座失色。秦桧大怒，将二伶投入狱中。

《三十六髻（jì）》也是一出著名的杂剧，是讽刺童贯临阵脱逃的。演出开始，伶人们扮三四个婢女上场，她们的发式各不相同。一个婢女把头发梳在额头上，自称是蔡太师（指宰相蔡京）家的，因为太师每天上殿朝见皇上，所

以梳的是“朝天髻”。另一个婢女把发髻偏在一边，自称是郑太宰（指太宰郑居中）家的，因太宰回乡守孝，不理政务，因此梳个“懒梳髻”。第三个自称是童大王（指上将军童贯）家的，其发式奇特，满头一个个小发髻，有人问她这是什么发型？她说：“这叫三十六髻，我们大王正在用兵，擅长的就是这个。”俗话说：“三十六计，走为上计”，“三十六髻”与“三十六计”谐音，讽刺童贯带兵打仗，只会逃跑。伶人们不畏权贵，弹讥时政，说出了老百姓心中的话。

宋杂剧中有不少剧目是以歌舞为主体来叙事的。所用的曲调有大曲、法曲、曲破、诸宫调、词调等。另外还有以“爨”（cuàn）为名的，如《天下太平爨》、《讲百花爨》、《文房四宝爨》等。“爨”指简短的歌舞段子，又叫“踏爨”，五个角色一齐出场叫做“五花爨弄”。绝大部分杂剧都比较简短，但也有连台本系列剧，如《目连救母》。

《目连救母》的故事在我国民间流传已久，唐代即有《大目连犍冥间救母变文》（简称《目连变》）。目连是个孝子，他的母亲因违犯佛规，被打入十八层阿鼻地狱。为救母，目连出家为僧，修成正果，费尽九牛二虎之力找到母亲，但母亲



《目连救母》剧照

已被罚为饿鬼。目连向佛祖求救，佛祖让他每年七月十五日设盂（yú）兰盆会，放起焰口，向所有乞食的饿鬼投食，只要这样便能使母亲获救。后来，母子果然同升天界。这是一出具有浓厚宗教色彩的戏。一般从七夕开始演出，连演八天，到中元节（七月十五日）才能演完。在搬演《目连救母》的过程中，并穿插多种民间技艺和歌舞小段。宋孟元老《东京梦华录》“中元节”云：“构肆乐人，自过七夕，便搬《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者倍增。”可见很受欢迎。到了元、明、清三代，宋杂剧《目连救母》发展为专门的目连戏。明郑之珍《目连救母》传奇长达100出。清代宫廷大戏中有《劝善金科》（即《目连救母》），许多地方戏中都有目连救母故事，迄今仍有单折演出。

北宋末年，金兵侵入汴京，徽宗赵佶和他的儿子钦宗赵桓都做了俘虏。赵佶的第八个儿子康王赵构在临安（今杭州）登基，建立南宋，以淮河为界与金人讲和，开始了南宋和金国对峙的局面。宋杂剧在北方金国直接发展为一种供“行院”（指妓院或民间演出组织）演出的院本。

元代陶宗仪《辍耕录》记载的院本名目共690种，类别很多，有以人名来命名的，如《相如文君》、《蔡伯喈》、《王安石》；有以故事来命名的，如《蝴蝶梦》、《淹兰桥》、《瑶池会》、《八仙会》、《鸳鸯简》、《张生煮海》、《王子瑞卷帘记》、《李勉负心》、《王魁三乡题》、《广寒宫》；有以曲调命名的，如《王子高六幺》、《裴少俊伊州》、《莺莺六幺》、《四僧梁州》、《崔护逍遥乐》、《封陟中和乐》、《醉院

君瀛府》等；有以角色命名的，如《迓鼓孤》、《老姑遣姐》（姑即“孤”，姐即“旦”）等。院本也是一种以滑稽调笑为主，并辅以歌舞小段的短剧，其体制、形态、角色、剧目基本上保留了宋杂剧的面貌，但随着时代推移，由于受到北方少数民族风俗和音乐的影响，也有了一些演变和发展。

二　宋元南戏

宋杂剧和金院本虽然具备了基本的戏剧形态，但只保留下来一些名目，还未发现完整的剧本。我国最早有剧本保存下来的是宋元南戏。因此，有人认为南戏是中国最早成熟的戏剧。

南戏是东南沿海一带土生土长的民间戏剧，又叫“戏文”。一般都认为它首先是在温州一带产生的，因此又叫“温州杂剧”或“永嘉（温州的别名）杂剧”。温州坐落在离入海口不远的瓯江南岸，是控带山海、利兼水陆的交通枢纽。这里气候温润，河网交错，物产丰富，风光旖旎（yǐ nǐ），造船、漆器、瓷器、刺绣都很发达。宋室南迁之初，温州一度作为南宋逃亡政权的临时首都，成为全国政治、经济、文化的中心。温州一带好巫风，尚歌舞，里巷歌谣、村坊小曲、民间小戏极为丰富，社火活动相当兴盛，为南戏的形成提供了深厚的基础和良好的条件。明代徐渭在《南词

叙录》中说："永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之。"这是颇有见地的。

早期的南戏结构灵便，形式自由，不太讲究宫调和格律，曲调婉转清柔，主要在温州一带民间社火活动中大显身手；后来，经过文人加工，流传到城镇和都市，受到宋杂剧的影响，又广泛吸收了唐宋以来各种音乐歌舞、说唱艺术的营养，形成由歌、念、诵、科泛、舞蹈组成的综合艺术。通过人物装扮，能够表现复杂而完整的故事。

徐渭《南词叙录》是最早记载南戏的典籍，内云："南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之……或云宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰'永嘉杂剧'，又曰'鹘伶声嗽'。"南戏萌芽于北宋末年，盛行于南宋，至元代广泛流传开来，并和新兴的元杂剧竞秀。当时，江南有撰写剧本的"永嘉书会"、"古杭书会"、"九山书会"、"敬先书会"等民间创作团体，集中了富有演出经验的老艺人和落拓失意的文人，他们的共同创作，为南戏提供了大量剧本。元代中叶以后，一些著名的杂剧作家也纷纷加入南戏创作队伍，如马致远、萧德祥、汪元亨等。元末明初，北杂剧趋于衰落，南戏却得到长足发展，很多文人染指南戏，在艺术形式和表现技巧上有了不少革新和创造。

南戏存目约180个左右，有全本流传者仅17本（见钱南扬《宋元戏文辑佚》），且大多经过明人修改。最早的演出剧目有《赵贞女》、《王魁》等，均已佚失。明《永乐大

典》收录宋元戏文33种。八国联军入侵时，残书遭劫，戏文仅存《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》三种。它们较多地保存了早期南戏的风貌。其中，“九山书会”编撰的《张协状元》保留了由说唱诸宫调演变为戏剧的痕迹，被人称为戏曲的“活化石”。

《张协状元》是一出“负心戏”，它描写四川成都秀才张协，于大比之年忽得奇梦，圆梦后辞别双亲，进京应试。途经剑阁五鸡山，盘缠被强盗洗劫一空，身负重伤，逃进古庙。在他生命垂危之际，多亏王贫女收留救护。在乡邻李大公的说和下，二人结为夫妻。贫女卖发借贷，凑足盘缠，使得张协进京夺魁。但张协高中后，不认前来寻夫的贫女，命人将她乱棒逐出。为了功名，张协又拒绝了王宰相的招赘，致使宰相千金王胜花羞愧而死。张协上任途中，又经五鸡山，再度遇贫女，竟挥剑将她砍成重伤。后来，贫女被王宰相收为义女，再嫁张协。新婚之夜，贫女发现新郎竟是忘恩负义、心狠手辣的张协，当场诉说了往日的恩怨，拒绝成婚。后在王宰相的劝说下，二人才又重谐鸾凤。

《张协状元》批判了富贵易妻的行为，歌颂了王贫女质朴善良的品格，伸张了传统的民族美德。故事完整，情节曲折，人物众多，矛盾冲突跌宕起伏，并穿插许多喜剧性的科诨，以增强戏剧效果。其曲文质直浅近，活泼自然，具有浓郁的民间文学气息和地域风采。

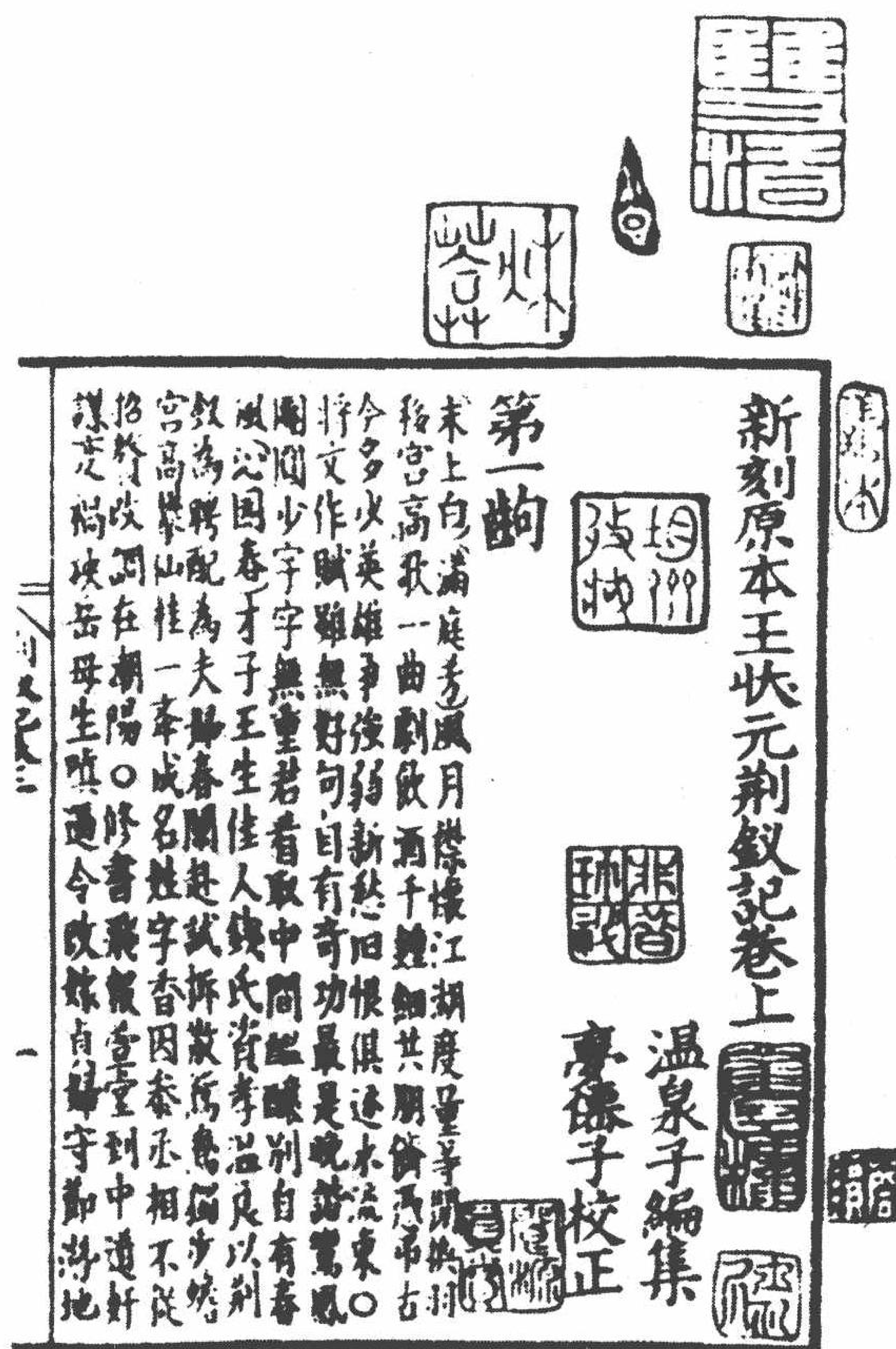
《张协状元》采取不严格分折分出，从头演到尾的连场

戏形式，时空自由流转，初步形成了行当齐全，唱、念、做、打兼备的综合表演体系。而以人当道具的表演形式，则充分显示出古代艺人的天才创造性，堪称一绝。

南戏的代表作是“荆、刘、拜、杀、琵”，即：《荆钗记》、《刘知远》（《白兔记》）、《拜月亭记》、《杀狗记》、《琵琶记》五大本。

《荆钗记》一般认为是元人柯丹邱作，演温州名士王十朋家境贫寒，以荆钗为聘，娶钱玉莲为妻。婚后，王十朋进京应试，得中状元。万俟（mò qí，姓）丞相欲将女儿许配，王十朋拒亲，因此被调往边远的烟瘴之地任职。早就垂涎于钱玉莲的纨袴子弟孙汝权趁机篡改王十朋的家书，伪称王已入赘相府。钱玉莲虽不相信王十朋会重婚，但耐不住继母逼迫改嫁，愤然投江，被福建安抚使钱载和救起，认作义女。后来，万俟丞相势败，王十朋升任吉安知府，回家接母，发誓终身不娶，谢绝钱载和招婿美意。及至荆钗重现，夫妻始得团圆。

显然，此戏的立意与南戏中大量的“负心戏”颇不相同。宋代实行科举取士，不少寒门出身的读书人“十年寒窗无人问，一举成名天下知”，“朝为田舍郎，暮登天子堂”。他们中的许多人地位陡变后，便马上抛弃共过患难的妻子；而权贵们也往往要从新贵中挑选“东床”（女婿），以扩张自己的势力。这种政治性的“联姻”，便酿成富贵易妻的大量悲剧。上面提到的《赵贞女》，写蔡二郎中状元后，抛弃了供养他读书，又奉养他父母的原配妻子赵贞女。



新刻原本王狀元荊釵記卷上

温泉子編集

夢僊子校正

第一齣

荆钗记

赵贞女上京寻夫，蔡二郎竟狠心地驰马将她踹死。后来，天雷殛（jí）顶，轰死了这个歹毒的负心汉。《王魁》则鞭笞了变心的状元王魁，他全然不念资助他读书应试的妓女敫（jiǎo）桂英的恩情，逼得桂英愤而自裁，化作厉鬼，活捉他的灵魂到阴曹地府问罪。《张协状元》中的张协不报贫女收留救命之恩，竟然挥剑砍伤贫女，后来在权势力量逼迫下才得破镜重圆。这些戏总是深深同情那些受害的女性，

对忘恩负义的男人给予无情的揭露和严厉的批判，表达出人民群众的鲜明爱憎。

《荆钗记》也是写这类题材的，却从正面落墨，塑造了富贵不忘糟糠之妻、忠于爱情的正直文人形象。对钱玉莲威武不能屈、富贵不能淫的美好品德也给予了赞许。全剧以荆钗为主线展开故事，构思缜密，结构紧凑，情真意切，感人至深。其中《刁窗》、《见娘》、《祭江》等出颇为流行。

《刘知远》又作《白兔记》，作者不详。故事来源很早，宋有《五代史平话》，金有《刘知远诸宫调》。此戏演述五代后汉高祖刘知远与李三娘悲欢离合的故事。刘知远为财主李文奎牧马，被招赘为婿。李文奎死后，刘知远受到兄嫂李洪一夫妇的欺压，不得已弃家投军，入赘岳节度使府中，并以军功升为九州安抚使。其妻李三娘在家饱受折磨，磨房生下儿子"咬脐郎"，无力抚养，托人送往军中。16 年后，咬脐郎在刘知远身边长大，成为一位英姿飒爽的小将军。一次出猎，因追赶白兔，与正在井台汲水的李三娘相遇，才知道是自己的母亲。咬脐郎回营，诘问刘知远，促成合家团聚。此戏以肯定和同情的态度描写了刘知远青少年时的潦倒和屈辱，投军后的艰辛与苦楚，未发迹时的挣扎与奋斗；同时也批判了他发迹后的志得意满，对发妻李三娘的"短倖薄恩"。剧本以饱蘸感情的笔触描写了李三娘既遭哥嫂迫害，复被知远遗弃，在孤独寂寞、凄风苦雨中忍受熬煎的悲惨命运，揭示了封建家庭内部的矛盾，以及

人情冷暖、世态炎凉。

《刘知远》前半部分写刘知远和李三娘由合到分，后半部分写二人由分到合，中间穿插窦公送子，为咬脐郎的成长、出猎和合家团聚埋下伏笔，针线颇为细密。其词“极古质，味亦恬然，古色可挹（yì）。”（吕天成《曲品》）“指事道情，能与人说话相似，不假词采绚饰，自然成韵。”（《曲海总目提要》）其中，《磨房产子》、《窦公送子》、《出猎回书》十分流行。

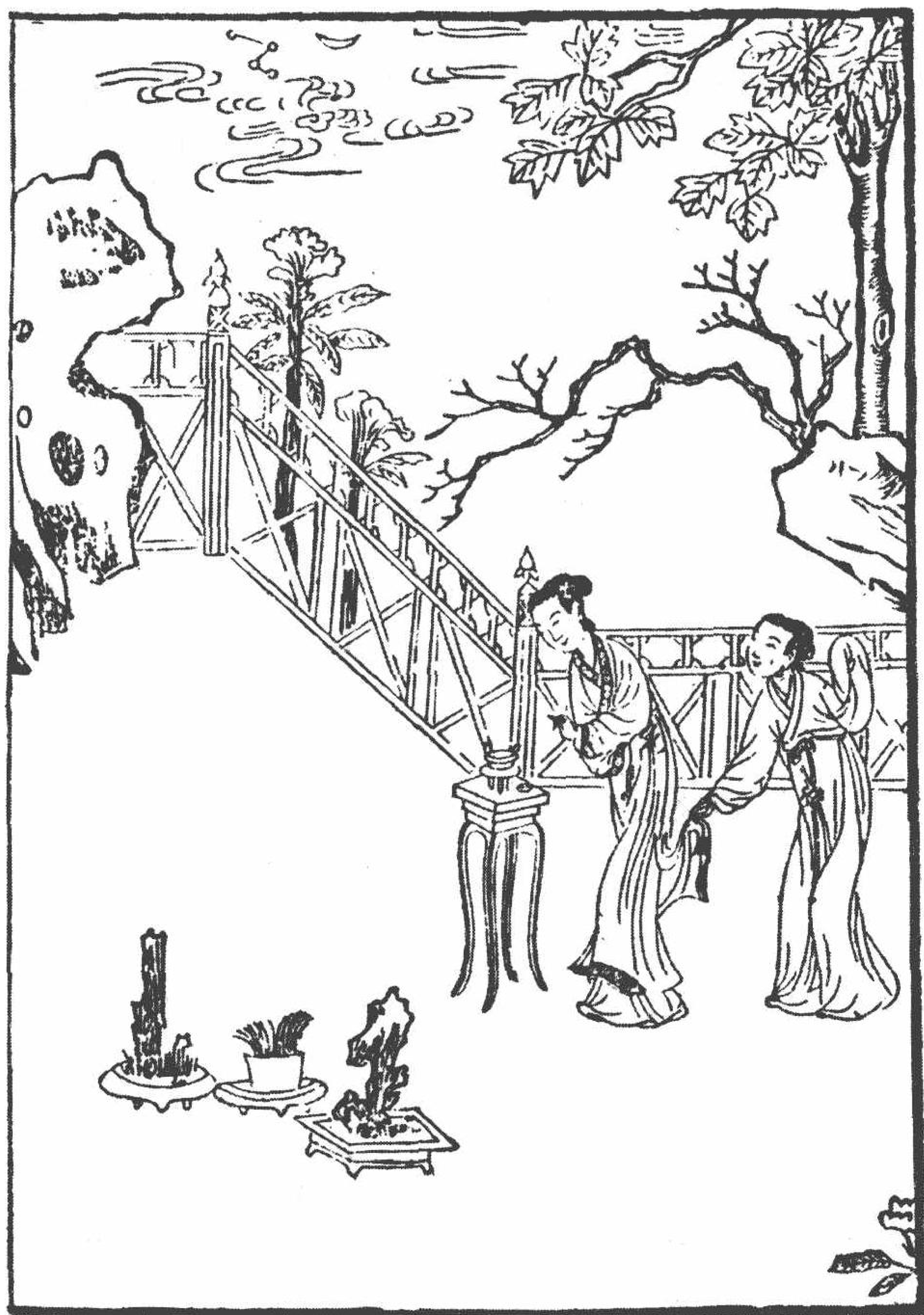
《拜月亭》，又称《幽闺记》，大都认为是元代施惠（君美）根据关汉卿杂剧《闺怨佳人拜月亭》改编。故事发生在金末，金主昏庸，听信奸臣聂贾列的谗言，杀害了主战大臣陀满海牙全家。海牙之子陀满兴福得秀才蒋世隆搭救，二人结为兄弟。蒙军进攻中都（今北京），金国兵部尚书王镇的女儿王瑞兰逃难时与母亲失散，邂逅（xiè hòu）书生蒋世隆，结为患难夫妻。蒋世隆的妹妹蒋瑞莲与哥哥失散后，被王镇夫人认作义女。王镇和番归来，在招商店巧遇女儿王瑞兰，嫌蒋世隆贫穷，将两人强行拆散，和夫人、瑞莲一同回到府中。王瑞兰日夜思夫，拜月亭下吐露衷情。后来，蒋世隆、陀满兴福分中文武状元，同被王镇奉旨招婿。世隆和瑞兰开始拒接丝鞭，及至证实乃是昔日被拆散的患难夫妻时，惊喜交集，破镜重圆，蒋瑞莲亦与陀满兴福成婚。

《拜月亭》热情歌颂了王瑞兰与蒋世隆在患难中经过相互了解而产生的真挚爱情。王瑞兰不是那种“情知不是伴，

事急且相随”的苟且女子；也不是那种柔弱而无主见的女子。她对蒋世隆热烈中有冷静，泼辣里见矜持。为捍卫来之不易的爱情，同专横跋扈、势利虚伪的父亲展开了不妥协的斗争。尽管这出戏最后还没有摆脱生旦大团圆的结局，但它相当真实地描写了我国北方各族人民在战乱中经受的骨肉分散、颠沛流离的苦难，多方面表现了人们在危难中相互扶持的美好情感。通过人物之间的性格冲突，揭露并批判了悖情谬理的封建礼教。

《拜月亭》的故事发生在战乱之中，充满悲剧色彩。作者以偶然性避免悲剧性结局，借喜剧性的巧合来突出人们对美好事物的祝愿和对封建礼教的嘲讽，使人感到妙趣横生，真实可信，成功地将悲剧色彩与喜剧氛围融合。特别是“拜月”一出，在悲与喜的转换交替中，细腻入微地刻画了人物的心理性格，揭出姐姐原是嫂嫂，妹妹又是小姑的真情，产生了引人入胜的戏剧效果。《拜月亭》的语言质朴自然，炉火纯青，于本色处见文采，譬如“歧路相泣”一出，王镇夫人与蒋瑞莲在逃难途中，以唱代白，情景交融，“委疑天造，岂曰人工?”（李卓吾对《拜月亭记》容与堂刊本的总批）有人甚至认为，《拜月亭记》超过了《琵琶记》，可以和《西厢记》媲（pì）美。

《杀狗记》，一般认为是明初人徐畛（zhēn）根据元人萧德祥《王翛（xiāo）然断杀狗劝夫》杂剧改编，然后又经过冯梦龙加工润色而成。它描写孙华受狐朋狗友柳龙卿、胡子传挑拨，与同胞兄弟孙荣失和，将孙荣赶出家门。孙



拜月亭

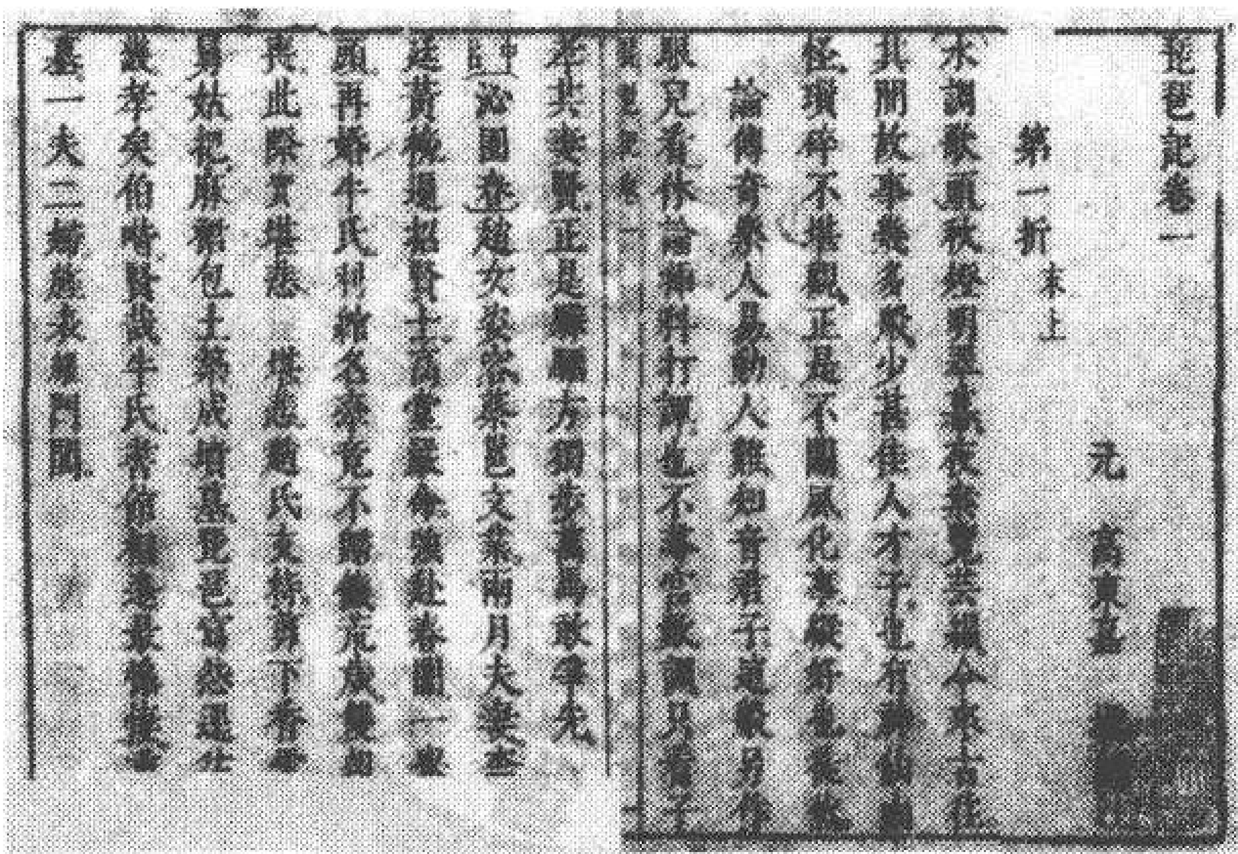
华之妻杨月真屡劝不听，便杀了一条黄狗，伪装成死尸放在门口。孙华深夜酒醉回家，看到尸首后十分惊惧，忙去找柳、胡帮忙，两人都托词拒绝。孙荣却不记前恨，把尸首背到城外掩埋。孙华深受感动，幡然悔悟，兄弟和好如初。本剧运用对比手法，阐明了交友要慎，守业不易的人生道理，批评了浇薄的世风，具有一定的教化作用。但

“孝友为先”、“亲睦为本”、“妻贤夫祸少”等封建说教充斥剧中。孙荣和杨月真的形象，也不够生动丰满。

《琵琶记》，作者高明，字则诚，自号菜根道人，后人称他为东嘉先生，温州瑞安（今属浙江）人。约生于元大德七年（1303），约卒于明洪武三年（1370）。高明出身于书香门第，祖、父辈由宋入元，怀着亡国之恨，不曾居官。但年轻气盛的高明决心通过科举途径实现经时济世的抱负，于是发愤读经，中了进士，踏上仕途，做到江南行台掾、福建行省都事等职。由于他清廉自守，耿介刚直，看不惯黑暗的官场和腐败的吏治，以致数忤（wǔ）权贵。后来，终于解官辞归，隐居庆元（今宁波）城郊栎（lì）社沈氏楼，闭门谢客，专心著述。高明“长才硕学，为时名流”，交游很广。工诗文词曲，诗文有《柔克斋集》20卷，戏文有《闵子骞单衣记》（已佚）、《琵琶记》。

《琵琶记》写的是蔡伯喈与赵五娘的故事。这个故事在民间流传已久，说唱、院本、早期戏文均有此目，都把蔡伯喈写成“背亲弃妇”、身遭雷殛的负心汉；《琵琶记》袭用了原有故事的大部分情节，并进行了根本性改造，把蔡伯喈改塑成软弱、动摇、怯懦的“违心郎”。剧本演书生蔡伯喈新婚两月，正赶上皇榜招贤，上司推荐，父亲强逼，在“子不听父言是为不孝”的训斥下，他只得含泪告别娇妻，进京赶考。高中状元后，他再三请求辞官，回乡侍奉父母以尽孝道，但皇帝不准，强令他留在京城做官。在“臣不遵君命是为不忠”的压力下，他勉强戴上了乌纱帽。

牛丞相要招他为东床快婿，他再三推辞不下，无可奈何，只好入赘。身居相府，享不尽荣华富贵，面对着美貌贤淑的牛小姐，他却愁眉不展，长吁短叹，内心充满了矛盾和痛苦。蔡伯喈“辞试不从，辞官不从，辞婚不从”。他对双亲生不能养，死不能葬，停妻再娶，都是迫不得已的。就这样，剧本通过“三不从”（“三强为”）情节的设置，开脱了蔡伯喈的罪责，把批判的锋芒转向了牛丞相和“君亲”。牛丞相凭借手中权势，只顾自己招得快婿，生生拆散蔡伯喈和美的家庭。当朝皇帝则以“孝道虽大，终于事君”相逼，要他忠君报国，屈从“师相”婚事。强大的封建势力使蔡伯喈一步步走向困境，使蔡家陷入悲惨命运。


琵琶記卷一

第一折

琵琶记

高明的改塑，当然有为历史上的蔡伯喈翻案的动机，有通过“子孝共妻贤”宣扬并提倡封建道德的目的；但更重要的是借这段历史故事，抒发难以排遣的满腔忧愤。高明借蔡伯喈之口，一再沉痛地表示：“毕竟是文章误我，我误爹娘。”“文章误我，我误妻房。”这不仅流露出菲薄名利、眷恋天伦田园之乐的思想，而且点明悲剧的根源在于

赴试求官。剧中充满了对科举制度、仕宦道路的厌恶和批判，寄托了作家对现实生活的体验与思考。

《琵琶记》最为动人之处是对赵五娘命运的描写。赵五娘是苦难的化身，是中国古代劳动妇女的缩影。她不慕荣华富贵的生活，不同意丈夫去应试。丈夫走后，时遇荒年，公婆年迈，一家人的生活重担全落在她的肩上。领了一点赈济粮，又被里正（乡官）抢走。自己吃糠，把米饭留给公婆，反遭公婆误解。公婆死后，无钱埋葬，她剪下头发，沿街叫卖。罗裙包土，自筑坟台。最后，又画下公婆遗容，沿途弹奏琵琶卖唱，进京寻夫。剧本突出刻画了赵五娘的善良、温柔、勤劳、朴实、任劳任怨、坚忍不拔等优秀品质，以及自我克制的牺牲精神，给人留下极为深刻的印象。

《琵琶记》全剧 42 出，结构宏伟，构思精巧，两条线索相互交叉，波澜起伏地向前发展：蔡伯喈步步陷入功名富贵的罗网而不能自拔，赵五娘于水深火热之中日益艰难而无法摆脱。于是，一边是赵五娘临妆感叹，在家苦守；一边是蔡伯喈独占鳌头，春宴杏园。一边是灾难临头，赈粮被抢；一边是良辰美景，洞房花烛。一边是背着公婆吃糠咽菜；一边是荷花池旁饮酒消夏。一边是“黄土伤心，丹枫染泪”，罗裙包土筑坟台；一边是长空皓月，思念家乡梦里人。一哀一乐，一悲一喜，一贱一贵，一贫一富，两两相衬，形成鲜明的对比。在对比中，刻画出蔡伯喈和赵五娘的不同心境和性格，使人对赵五娘的遭遇产生无限的同情。历代曲家常把《琵琶记》与元杂剧中的《西厢记》

并称，给予高度评价。明末王思任甚至认为："《西厢记》易学，《琵琶记》不易学。盖传佳人才子之事，其文香艳，易于悦耳。传孝子贤妻之事，其文质朴，难于动人。故《西厢记》之后，有《牡丹亭》继之。琵琶之后，难乎为继矣。是不得不让东嘉独步。"（毛声山评本《琵琶记》）

《琵琶记》的语言朴素、本色，以口头语写心间事，委婉尽致。描写物态，栩栩如生。尤其是赵五娘吃糠时唱的"孝顺歌"，更是脍炙人口。赵五娘由糠的难咽，想到自己的身世。以糠和米一贱一贵，生生被扬作两处，比喻夫妻间不同的命运，触物伤情，倾诉了心头无尽的怨艾。传说高明写到此处时，案上的两只烛光合而为一，交相辉映，堪称神来之笔。

尽管《琵琶记》还有一些明显的不足之处，如有些情节欠合理，牛小姐的形象概念化，缺乏真实感等，但它不愧为南戏中兴后的第一杰作，在戏曲史上占有相当重要的地位，数百年来，一直活在戏曲舞台上。

第四章

涛似连山喷雪来

——元曲篇

一　元杂剧概述

宋元南戏标志着中国戏曲艺术的成熟，而稍晚出现的北曲杂剧则使中国戏曲进入黄金时代。北曲杂剧是在宋、金杂剧和院本的基础上，融合北方流行的音乐、舞蹈、说唱等艺术的营养，逐渐形成的一种独特的戏剧形式。元代的北杂剧又称元杂剧。它展现出波涛滚滚、云蒸霞蔚的景观，不愧是宏大壮美的人类文化奇迹。“汉文，唐诗，宋词，元曲，各绝一时。”（《盛明杂剧》序）元曲是一代文学艺术的代表，它包括剧曲和散曲，又以剧曲——即杂剧为主。

元杂剧是戏曲艺术自身发展、演变的结果，又与当时的政治、经济、人文诸因素息息相关。元代统治黑暗而野蛮，民族矛盾和阶级矛盾异常激烈复杂。在民族歧视和民族压迫政策下，各民族分成四等：第一等是蒙古人，第二等是色目人，即东北、西北的各少数民族，第三等为汉人，主要是北方的汉人，第四等为南人，即南方的汉人及西南各族人民。蒙古人享有种种特权，他们打死汉人，汉人不得还手，凶手不偿命，只罚出征，免罪免刺字。蒙古统治者对汉人和南人施以峻法苛刑，实行里甲制，严禁集会、结社、田猎、习武，不许收藏武器，甚至不许祈（qí）神赛社、夜间点灯。元朝苛捐杂税多如牛毛，贪官污吏遍地都

是，冤假错案接连不断，加上水旱天灾，酿成民不聊生、动乱不已的局面。这样的社会现实，为元杂剧提供了取之不尽、用之不竭的素材来源。

戏曲是综合艺术，它的发展需要有一定的物质基础。元代经济发展不平衡所带来的局部繁荣是导致元杂剧兴盛的又一个重要原因。由于连年战争的摧残，中原农业经济和手工业受到严重破坏。但是，蒙古贵族阶层为满足奢靡的生活，将大批工匠拘集到都市和城镇，并设置官营作坊和管理机构，强迫他们生产军需品和奢侈品。大量因战争而流离、因贫寒而弃家、因失地而转徙的黎民百姓也都涌向城镇谋取生计。当时的大都（今北京）是闻名中外的大都市。“每日商旅及外侨往来者，难以数计，故均应接不暇。”（《马可·波罗游记》）此外，真定（今河北正定）、平阳（今山西临汾）等地也很繁华。这些城镇便成为元杂剧的基地和中心，在险恶、动荡的历史条件下，为元杂剧的兴盛提供了大批演员、观众和活动场所。

元朝灭金以后，仅举行过一次科举考试，近 80 年不兴科举，堵死了大多数知识分子的仕途。文人们不得不放弃“两耳不闻窗外事，一心只读圣贤书”的封闭式生活，走向社会谋生，到下层人民中“厮混”。传统的诗文难以反映耳闻目睹的现实世界，精雅的吟唱怎能排遣和抒发深广的忧愤？于是，他们和民间艺人一起，共同创造了许多有真情实感、适于演出的杂剧。

元杂剧不同于唐、宋时期即兴的滑稽表演和结构松散

的短剧，它从根本上扭转了宋杂剧以嬉戏娱乐为主的倾向，使戏曲走向真正的成熟。元杂剧有着独特而崭新的体制，严格而富于变化的音乐结构，这种音乐结构主要是受了说唱文学唱赚和诸宫调的影响。唱赚可以在同一宫调里任选若干曲子，组成套数，以演唱故事。经过张五牛的改革后，表现能力越来越强。诸宫调相传是北宋泽州民间艺人孔三传所创，它可以根据内容和情节的需要，把不同宫调的若干套数连缀在一起演唱，既克服了唱赚音乐的单调，又丰富了内容、增加了长度，为元杂剧的形成提供了借鉴和影响。

元杂剧的基本形态是四折一楔（xiē）子。折，大体相当于现代戏剧的“幕”。从内容来看，一折是故事情节发展的自然段落，每折内容一般都有个中心。从音乐来看，一折之内是一支完整的套曲，一个相对独立的音乐单元。元杂剧各折使用的宫调，大致有一定格局：第一折多用仙吕宫，第二折多用南吕宫，第三折多用中吕宫，第四折多用双调。当然，也会根据剧情有所变化。每折之内，同一宫调的一套曲牌也有大致的次序，曲牌可重复使用，叫做“幺篇”。元杂剧实际使用的宫调（古代使用的乐曲调式）共九个，即：正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫，大石调、双调、商调、越调。每一宫调常用曲牌大约一二十个。

楔子，原指插入木器的榫（sŭn）头，可使木器衔接得更牢固的木片。引申到元杂剧中，就成了使剧本结构更加

完整、紧凑的短小开场或过场戏。放在开头，能起序幕作用。置于剧中，有承上启下的功能，成为全剧有机的组成部分。楔子数目不定，可用一个，也可以用两个，有的剧则不用，完全根据需要来定。

元杂剧绝大多数是四折一楔子，也有少量破例情况，如关汉卿《五侯宴》是五折，《秋千记》为六折，《西厢记》五本21折，《西游记》竟达六本24折。为概括全剧主要情节，点明人物故事，元杂剧还有“题目正名”，一般是两句或四句韵语。有的放在剧本开头，有的放在剧本末尾。放在前面是为了介绍剧情，放在后面是对剧情进行总结，都能起到宣传广告的作用，为的是招徕观众。

元杂剧由唱曲、道白、表演三个部分组成，其演唱形式十分独特，大都由正旦或正末从头唱到尾，叫做“一人主唱”。正旦主唱的剧本称为“旦本”。正末主唱的剧本称为“末本”。这种演唱形式显然是从诸宫调等说唱艺术借鉴或衍化而来的。王骥德《曲律》指出：“北曲仅一人唱”，“一人唱则意可舒展”。歌唱是塑造和刻画人物的主要手段，主要人物在全剧情节发展的几个重要地方连续唱套曲，就可充分抒发人物情感，表现人物性格，达到连贯而完整的艺术效果。但是，用一人主唱，从头至尾，即使演员的嗓子好，也是很吃力的。如果没有深厚的歌唱功底，那是难以胜任的。况且，恪守一人主唱到底体制，让其他人物只能说白，不能唱一句正曲，也会使这些人物形象单调、干瘪。有时，为了迁就角色的主唱，往往不得不在剧中硬加

人物，拼凑情节，更暴露出一人主唱的弊病。

元杂剧的道白叫“宾白”，往往用“云”字提示，分为独白、对白、背白、旁白、同白、插白、内白、带白等类，有的是散而无韵的散白，有的是押韵的韵白，有的则类似快板、顺口溜。一般说来，曲文抒情，宾白叙事。所谓叙事，大致包括人物通报姓名、自叙身世、交代事件来龙去脉、说明人物活动环境、人物之间的对话，或者独抒心事等等。由于元杂剧采用一人主唱，所以除了主唱角色有唱有白之外，其他各色人物莫不通过宾白交代相互关系，表白自己的处境，透露内心世界，表现性格特征。尤其是元杂剧的楔子，一般只唱一两支曲子，而以宾白为主体，也就更要充分发挥宾白的作用。

关于元杂剧的演出情况记载较少，据仅有的记载可知，一般在勾栏里作场之前，先在四处张贴或悬挂彩色招子，以招徕观众。开演前有“参场”，全体演员与观众见面，展示阵容。接着，通过“开呵”报幕，向观众介绍剧情。开呵结束，接演正戏。正戏演毕，还有“打散”，加演送客小节目。

元杂剧的表演动作、表情及舞台效果叫作“科”或“科介”，主要包括做工和武工两个方面。元杂剧的科不是对实际生活的逼真模仿，而是有所提炼，有所省略，有所渲染，有所夸张。通过虚拟化的表演动作，结合一定的“砌末”（道具），艺术地表现生活。元杂剧的角色分工较细，有旦、末、净、外、杂五大类，每类之中又分为几种。

如末分为正末、外末、小末、冲末等。旦分为正旦、副旦、外旦、贴旦、小旦、老旦、色旦、搽旦等。外包罗了末、净以外所有男性角色。净分为净、副净、外净等。杂包括孛老（老汉）、卜儿（老妇）、帮老（强盗）、徕儿（儿童）、驾（皇帝）、孤（官员）、禾（农人）、细酸（读书人）、曳刺（走卒）、祗从（随从）等。所有角色中，以正末、正旦为主要角色。

元杂剧是自然本色的“活文学”（王国维语）。它的题材广泛，结构严谨，剧情合理，矛盾尖锐，悬念强烈，唱词优美，对白简洁，人物形象鲜明，舞台动作性强，非常适合舞台演出。元代演剧活动频繁，戏班很多，比较大型的戏班都在大都或其他城市，属教坊司掌管，演员叫官伎。遍布各地的家庭戏班叫“路歧”，艺人被称为“路歧人”。农村业余临时戏班称为“社火”，多在庙宇戏台或临时围场“打野呵”演出。

元代涌现出一大批杂剧作家。据元中叶钟嗣成《录鬼簿》、明初朱权《太和正音谱》、明贾仲名《录鬼簿续编》、清末王国维《宋元戏曲考》及近人傅惜华《元代杂剧全目》可知，有姓名的元杂剧作家约有200人左右，元杂剧剧目约737种，有剧本保存下来的近200种，保存残曲29种。

元杂剧作家可分为前、后两期。前期人才辈出，佳作如林，是元杂剧鼎盛期。前期作家几乎全部生长、活跃在以大都为中心的中国北方，大多是失去仕进机会、沉抑下层、潦倒市井的“书会才人”。除关汉卿、王实甫、马致

远、白朴外，还有杨显之、高文秀、李文蔚、石君宝、纪君祥、郑廷玉、李直夫、李好古、尚仲贤、武汉臣、李寿卿、康进之、李潜夫、戴善甫、费唐臣、张国宾、红字李二、李行道、孟汉卿、王仲文、孙仲章、岳伯川、庾吉甫、石子章、史九敬先、狄君厚、孔文卿、张寿卿、刘唐卿、宫大用等。

后期，元杂剧中心南移，呈现出衰颓之势，很多杂剧作家活跃在以杭州为中心的江浙地区。他们中的许多人，或流连山水，或埋首经典，失却了前期作家的勇气和精神，只有少数作家取得较高的成就。后期作家有：郑光祖、乔吉、曾瑞、宫天挺、秦简夫、杨梓（zǐ）、金仁杰、朱凯、萧德祥、罗贯中、王子一、刘东生、谷子敬、贾仲名、杨文奎、杨讷等。人们一般把关汉卿、马致远、郑光祖、白朴合称为“元曲四大家”。

元杂剧作家成分复杂，分别来自书会才人、勾栏艺人、医生、商贾、下层官吏、名公巨卿等各个阶层，形成灿若群星的局面。他们的风格或沉雄悲壮，或激越豪放，或典雅工丽，或温润醇厚，或冷峻峭拔，或婉转绵丽，或自然本色，或清幽脱俗……真是气象万千。

元杂剧广泛而深刻地反映了元代社会生活，生动而真实地表现了各阶层人民的心态和情感。上从皇帝嫔妃、文官武将、文人学士，下到差役皂隶、地痞流氓、医卜星相、嫖客妓女，三教九流都涉及到了。既有军国大事、朝政纷争、沙场征战，也有家庭纠纷，妇姑勃豀（xī），勾勒出一

幅元代社会生活的全景图画。对于元杂剧的题材，前人曾有过多种分类，如朱权在《太和正音谱》里把杂剧分为12科，即：神仙道化、隐逸乐道、披袍秉笏（hù）、忠臣烈士、孝义廉节、叱奸骂谗、逐臣孤子、钹（bá）刀赶棒、风花雪月、悲欢离合、烟花粉黛、神头鬼面。虽然分类很细，但不够科学，抬高并突出了封建道德、乐道隐逸的内容。事实上，元杂剧大量的作品弘扬了爱国主义理想和民族的传统美德，歌颂了反抗封建礼教、追求爱情自由、婚姻自主的民主精神，褒扬了秉公办事的清官循吏，肯定了农民的起义造反，发泄了封建知识分子穷愁潦倒后的牢骚，全面地揭露、控诉了封建统治阶级的罪恶和丑恶的社会现实。这些才是元杂剧的精华。至于那些鼓吹封建伦理道德、宣扬封建迷信、诬蔑农民起义、提倡消极避世、钦羡发迹变泰的作品，虽然为数不少，毕竟只是支流。这些糟粕掩盖不住元杂剧在戏曲史和文学史上的夺目光彩。

二　元曲第一家关汉卿

关汉卿是最杰出的元杂剧作家，不仅在我国戏曲史上名垂千古，就是列入世界上最优秀的剧作家行列中也当之无愧。由于他不属于正统派文人，关于他的生平、身世，文字记载很少，而且说法不一 。一般认为，他是大都人，生于金末，卒于元成宗大德年间，出身于医户人家。汉卿是他的字，已

斋叟是他的号。《析津志》说他“生而倜傥（tì tǎng），博学能文，滑稽多智，风流蕴藉，为一时之冠”。他“会吟诗，会篆籀（zhòu），会弹丝，会品竹”；还会“唱鹧鸪（zhè gū）（即《鹧鸪天》，词调名，曲牌名），舞垂手，会打围，会蹴鞠（cù jū）（古代军中习武之戏，类似今天的足球赛），会围棋，会双陆（古代博戏）”（《南吕一枝花·不伏老》）。他还通晓五音六律，可谓多才多艺。



关汉卿像

关汉卿一生到过许多地方，拓展了胸襟，增长了见识，对民间疾苦有广泛而深刻的了解。他喜欢交游，与当时的杂剧作家杨显之（外号“杨补丁”）、纪君祥、梁进之都是好友至交，还和当时的著名女优珠帘秀建立了亲密的情谊。他“躬践排场，面敷粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”（臧懋循《元曲选·序》），具有丰富的舞台经验。所有这些，都为他从事杂剧创作提供了雄厚的基础和良好的条件。贾仲名在《凌波仙》吊词中赞美他“珠玑语唾自然流，金玉词源即便有，玲珑肺腑天生就……驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”。钟嗣成《录鬼簿》尊他为元曲第一家。王国维在《宋元戏曲考》里称赞他“一空依傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一”。关汉卿早于英国伟大戏剧家莎士比亚300多年，其艺术成就和历史地位足与莎士比亚媲美，不仅深受中国人民崇敬，而

且被列为世界文化名人，为全人类所纪念。

关汉卿有着一种不畏强暴、倔强不屈的性格。他把自己比作“蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆”（《南吕一枝花·不伏老》）。他矢志于杂剧艺术，声称“你便是落了我牙，歪了我口，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休!”（同上）他毕生从事杂剧创作，创作杂剧六十余种，保存至今的共约18种：《诈妮子调风月》、《邓夫人苦痛哭存孝》、《包待制三勘蝴蝶梦》、《关大王单刀会》、《赵盼儿风月救风尘》、《闺怨佳人拜月亭》、《杜蕊娘智赏金线池》、《关张双赴西蜀梦》、《望江亭中秋切鲙旦》、《温太真玉镜台》、《钱大尹智勘绯衣梦》、《感天动地窦娥冤》、《尉迟恭单鞭夺槊》、《钱大尹智宠谢天香》、《山神庙裴度还带》、《状元堂陈母教子》、《刘夫人庆赏五侯宴》、《包待制智斩鲁斋郎》（其中少数杂剧是否关汉卿作品尚有争议）。这些作品，散见于《元刊杂剧三十种》、《元曲选》等选集中，后编为《关汉卿戏曲集》出版。此外，《唐明皇哭香囊》、《风流孔目春衫记》、《孟良盗骨》存有残曲。

关汉卿的杂剧以当行本色著称，结构巧妙，剪裁得体，故事情节引人入胜，人物性格鲜明突出，文词朴实自然、豪放本色，非常适合于演出。他的许多杂剧至今还活在舞台上，并有不少被译成英、法、德、日、俄等文字。

在现存的关汉卿剧作中，《窦娥冤》是不朽的代表作，“列之于世界大悲剧亦无愧色”（王国维《宋元戏曲考》）。

作者借“东海孝妇”（见《汉书·于定国传》、干宝《搜神记》）的传说故事，融进现实社会生活内容，描绘了元代吏治黑暗、民不聊生的图景，反映了被压迫者的觉醒和抗争。

窦娥是个善良柔弱、孤苦无依的女子。她三岁丧母，七岁被卖到蔡家当童养媳，十七岁成婚，两年后又死了丈夫。窦娥本想做个安分守己的寡妇，但流氓张驴儿竟在光天化日之下强逼她成婚；分明是张驴儿自己失手药死了自己的父亲，却恶人先告状，借机诬陷窦娥。桃杌（wù）太守把告状人当成“衣食父母”，贪赃枉法，使窦娥“捱（ái）千般打拷，万种凌逼，一杖下，一道血，一层皮”，被屈打成招，判成死罪。残酷的现实擦亮了窦娥的眼睛，使她从逆来顺受的精神状态中觉醒，心头燃烧起复仇的怒火。临刑前，她发出了撕裂人心的呐喊和控诉：

［端正好］没来由犯王法，不提防遭刑宪，叫声屈动地惊天。顷刻间游魂先赴森罗殿，怎不将天地也生埋怨？

［滚绣球］有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权，天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖（zhí）颜渊？为善的受贫穷命更短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却元来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。

窦娥痛快淋漓地指天骂地，否定鬼神，这无疑是对元代黑暗现实的猛烈谴责和大胆抨击。紧接着，窦娥发下三桩誓愿：要血溅白练、六月飞雪、楚州三年亢旱，以表明她的冤枉。后来，果然一一应验。直到死后，窦娥的鬼魂继续



窦娥冤

向黑暗的现实冲击，不仅要为自己申冤报仇，而且要“从今后把金牌势剑从头摆，将滥官污吏都杀坏!”奇特的想像，强烈的情感，泼辣洗练的语言，构成本剧积极的浪漫主义风格，产生了震撼人心的艺术效果。

元代，勋臣贵胄享有许多特权。在元杂剧中，这些权贵是以衙内、斋郎等“权豪势要”名义出现的。他们自专生杀，残民以逞，无恶不作，有恃无恐。关汉卿以极大的愤怒和轻蔑，勾画出这些恶人的狰狞面目，揭示了他们卑劣的灵魂和色厉内荏的本质。同时歌颂了被压迫者的美好心灵和超人智慧。《鲁斋郎》中的鲁斋郎“嫌官小不做，嫌马瘦不骑”，公然霸占银匠李四的妻子。接着又看中六案都孔目张珪（guī）的妻子，竟限令张珪亲自把妻子给他送进府去。虽然劣迹昭彰，但由于皇帝宠爱，无人敢惹。铁面无私而又足智多谋的包拯，在奏本中以“鱼齐即”的假名，骗来皇帝的判斩书，再将“鱼齐即”改成“鲁斋郎”，终于惩治了这个恶棍。

《望江亭》中的杨衙内，为夺占谭记儿为妻，居然能从皇帝那儿讨来势剑金牌和逮人文书，去取新任潭州太守白士中的首级，真是凶焰万丈，不可一世。杨衙内泊舟望江亭，赏月饮酒之际，谭记儿乔扮渔妇，以献新切鲙（kuài）为名，接近杨衙内。抓住其贪杯好色的本性，诱他写下淫诗，盗走金牌、文书。又以此为凭据，和丈夫白士中一起告发了杨衙内。既惩办了恶人，又保住了美满幸福的婚姻。关汉卿以嬉笑怒骂的笔调，剥下杨衙内的画皮，让他败在手无寸铁的谭记儿手下，用他的颟顸（mān hān）丑陋，衬托出谭记儿的聪明美丽、大智大勇。

《救风尘》中的狎客周舍是个有财有势的风月老手。他将涉世不深的妓女宋引章诱骗到手，玩腻了便肆意虐待。

久历风尘、侠肝义胆的赵盼儿心头燃起复仇的怒火，巧计安排，大展风月手段，将狡猾的周舍搞得神魂颠倒，写下休书，落个人财两空、一败涂地的结局。赵盼儿身处污秽，而心地纯美，性格坚强。她知己知彼，将周舍玩弄于股掌之上，把姐妹宋引章救出火坑，充分显示了被压迫的下层人民的智慧和力量。剧本展示出赵盼儿与周舍之间美与丑、善与恶的较量，把一场充满凶险和血泪的斗争写得轻松明快，具有浓厚的喜剧色彩。

《蝴蝶梦》中的葛彪，是个官高势显的皇亲。他驰马街头，撞倒王老汉，反诬对方冲了他的马头，将王老汉打死，还声言："我打死人不偿命，只当房檐上揭一片瓦！"王婆婆闻讯后，带上三个儿子，揪住凶手要上公堂辩理。三个儿子一阵拳打脚踢，打死葛彪。王婆婆一点也没惧怕，反倒嘲笑葛彪："则道你长街上装好汉，谁想你血泊也停尸。正是将军着痛箭，还似射人时。"三个儿子争相抵命，王婆婆尽力保护前母所生的王大和王二，而忍痛选择亲生的儿子王三抵命。包拯由王婆婆的举动，联想起自己夜间的"蝴蝶梦"：一只大蝴蝶救出了蛛网内的两只小蝴蝶，但又有一只小蝴蝶被网住，大蝴蝶却不再去救。包拯忽有所悟，经询问，王婆婆说出真情。包拯大为感动，设计使王三免于死罪，并褒奖王婆婆的"贤"，王氏三兄弟的"孝"。这出戏否定了权豪势要"杀人不偿命"的特权，肯定了庶民百姓的正义还击，对被压迫者寄予了深刻的同情和理解。王婆婆身上，闪耀着我国人民传统美德的光辉。

关汉卿十分关注社会问题，更把妇女命运作为中心题材。他一生创作了大量“旦本戏”，揭露权豪势要对女性的凌辱和迫害，把凝聚着诸多社会矛盾的女性命运作为突破口，反映社会底层的苦难和愤怒，觉醒与反抗。关剧成功地塑造了许多女性形象，其中有妓女，如《救风尘》中的赵盼儿、宋引章，《谢天香》中的谢天香，《金线池》中的杜蕊娘；有婢妾，如《调风月》中的燕燕；有闺秀，如《拜月亭》中的王瑞兰，《绯衣梦》中的王闺香；有童养媳，如《窦娥冤》中的窦娥；有贤妻，如《望江亭》中的谭记儿，《哭存孝》中的邓夫人；有良母，如《蝴蝶梦》中的王婆婆，《陈母教子》中的陈母；有贫妪和命妇，如《五侯宴》中的李氏和刘夫人……性格各异，命运不同，但都给人留下深刻的印象。

关汉卿的剧作题材广泛，风格多样。《窦娥冤》等悲剧有感天动地之悲；《望江亭》、《救风尘》等喜剧有嬉笑怒骂、诙谐辛辣之妙；《调风月》、《拜月亭》等作品则将悲剧性和喜剧性巧妙地融合在一起，以轻松的形式表达凝重的感情。此外，关汉卿还创作了大量历史故事剧，如《单刀会》取材于三国故事，演赤壁之战之后，孙吴见刘备有霸业兴隆之兆，便想从蜀汉手中夺取荆州要地。慑于关羽勇武，不敢直取，遂请关羽江东赴宴，礼索荆州。同时埋伏甲兵，如礼索不成，就拿下关羽作为人质，讨还荆州。关羽看破东吴用心，但出于英雄气概，还是慨然应允，驾一叶扁舟，单刀赴会。江风洌洌，水涌山叠。赤壁鏖（áo）

兵如在眼前，当年英雄的热血似江水奔腾不息。[双调新水令] 和 [驻马听] 两支曲子唱出了关羽的无限感慨：

[双调新水令] 大江东去浪千叠，引着这数十人驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙，可正是千丈虎狼穴。丈夫心别，我觑（qù）着这单刀会似赛村社。

（云）好一派江景也呵！

[驻马听] 水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭。可怜黄盖转伤嗟。破曹的樯橹一时绝，鏖兵的江水犹然热，好教我情惨切！（云）这也不是江水，（唱）二十年流不尽的英雄血。

关羽来到东吴，临危不乱，镇定自若。兵甲围困，面不改色。他以刀击案，怒斥群敌，终于在关平接应下安然脱险。此剧通过远距离介绍，近距离铺垫，以及特写镜头的安排，成功地塑造了关羽的英雄形象，抒发了他的一腔豪情，表现了他的非凡气度和民族精神。

三 《西厢记》天下夺魁

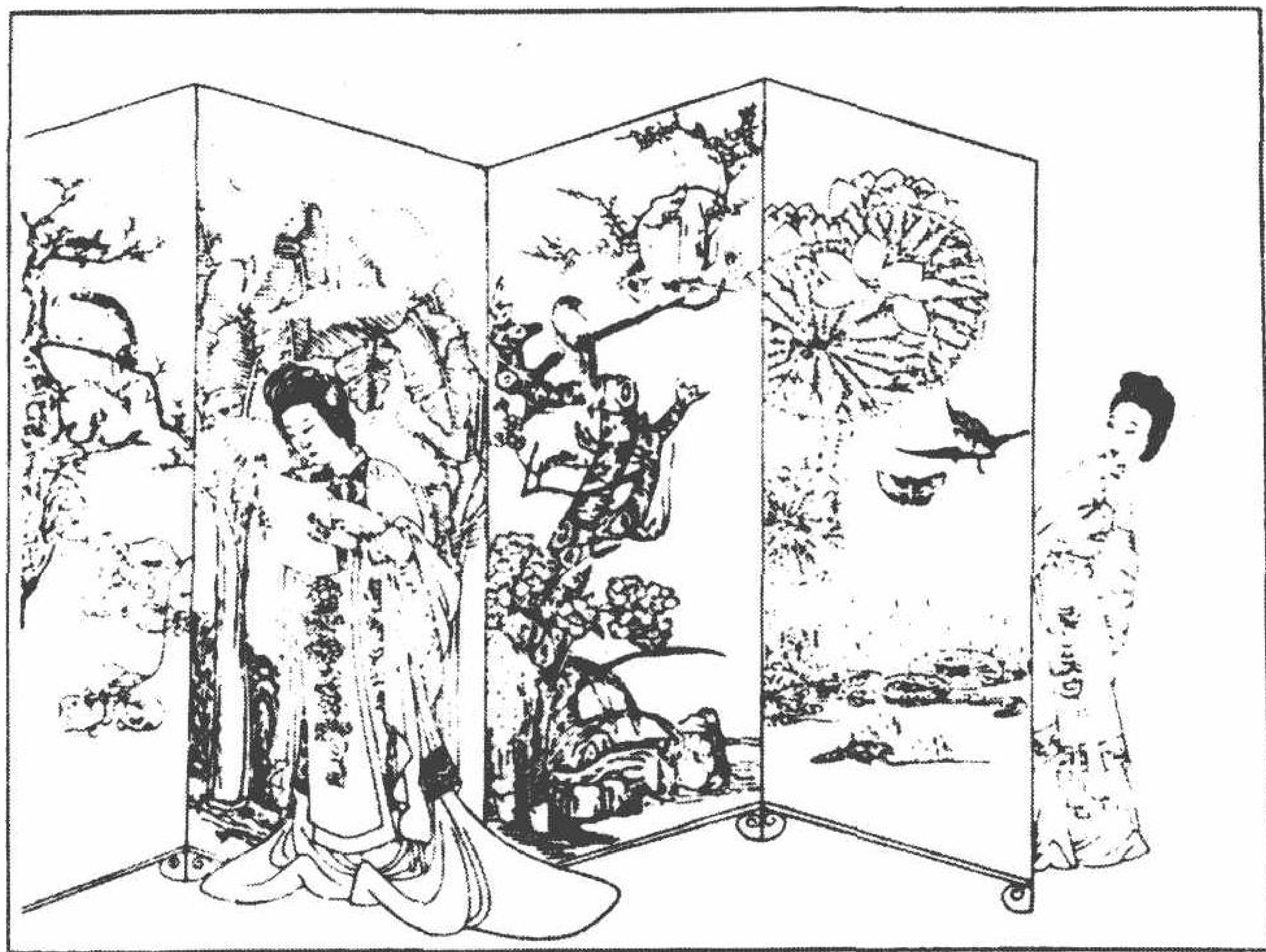
王实甫是前期优秀剧作家，名德信，大都人，大概与关汉卿一样由金入元。从他的散曲《退隐》中可窥知，他早年居官，后退职在家，至少享有60岁寿命。元末明初贾仲名《录鬼簿续编》里有一首追吊他的 [凌波仙] 词：

风月营密匝匝列旌旗，莺花寨明飚飚排剑戟，翠红乡

雄赳赳施谋智。作词章风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。

词中“风月营”、“莺花寨”、“翠红乡”都是指元代女杂剧演员聚居之地。可见，王实甫经常出入这些地方，和杂剧艺人交往，并为她们写戏。他的剧作词藻华丽，风致优美，士林中无不叹服，代表作《西厢记》更是独占鳌头。

《西厢记》的故事并不复杂，说的是唐代崔老相国去世后，老夫人携女儿莺莺扶灵归葬，丫环红娘一路陪伴。因道路阻隔，暂停灵于河中府蒲州境内的普救寺，借宿西厢小院。父母双亡、书剑飘零的洛阳书生张生赴京赶考，为会朋友白马将军来到蒲州，游佛殿时邂逅莺莺，为其无比的艳丽而惊喜。莺莺乍见翩翩少年，也不禁深情地回眸（móu）一望。经过隔墙吟诗，互表心迹。同做道场，增进了解，两人开始默默相爱。这时，叛将孙飞虎兵围普救寺，要抢莺莺做压寨夫人。危急之中，老夫人许下：谁能退兵救女，便招为女婿。张生投书白马将军，退兵解围；但老夫人却在酒宴上赖婚，坚持把莺莺许给侄儿郑恒，让张生和莺莺兄妹相称。张生以琴声向莺莺倾诉相思之苦，又通过红娘寄柬。莺莺假意闹柬，同时又托红娘给张生捎信，相约夜晚花园幽会。但当红娘把跳墙而进的张生领到面前时，莺莺又突然变卦。张生又气又恼，一病不起。红娘同情，莺莺心疼，终于深夜来到张生书房，共度佳期。老夫人发觉后，拷打红娘。红娘据理反驳，晓以利害，老夫人哑口无言，只好承认既成事实；但又逼张生进京赶考，



西厢记

求取功名。深秋黄昏，张生和莺莺在十里长亭依依惜别，柔情缱绻。张生夜宿草桥，梦莺莺偕行，醒来唯见晓风残月，倍感伤情。莺莺闺房挥笔，写不尽缕缕情思。张生高中，正拟荣归完婚之际，郑恒来到普救寺，谎称张生已另赘别娶，胁迫莺莺成婚。老夫人再次出尔反尔，声称要将莺莺嫁给郑恒。幸亏张生及时赶来，再得白马将军相助，才与莺莺成就百年之好。

《西厢记》取材于唐代大诗人元稹的传奇小说《莺莺传》（又名《会真记》）。宋代以后，《莺莺传》曾被改编为多种艺术形式，思想内容逐渐有所变化。其中成就最高、影响最大的是金代董解元的《西厢记》诸宫调，人称《董西厢》，它是王实甫《西厢记》的直接蓝本。

在《莺莺传》里，张生对莺莺“始乱终弃”，博取功名

后另赘高门。虽然客观上也揭示了封建宗法社会中女性的悲惨命运，但露骨地宣扬了“女人祸水”的偏见，把莺莺看作“不妖其身，必妖于人”的尤物，把张生美化成能“忍情”、“善补过”的君子。斐然的文采令人激赏，明显的局限性却叫人惋惜。

《董西厢》把仅有3 000字的传奇小说扩充为五万多字的说唱文学，对崔、张爱情故事进行了彻底改造。改塑了人物，提炼了主题，结构宏伟，情节曲折，曲词精美。王实甫在《董西厢》的基础上进行再创造，不仅把叙事体的说唱文学变成了代言体的戏剧，而且使崔、张爱情故事的思想内容有了提高和升华，艺术形式趋于完美。《董西厢》还没能完全摆脱“自是佳人，合配才子”以及荣华富贵的世俗观念，王实甫《西厢记》则明确提出“永老无别离，万古常完聚，愿普天下有情的都成了眷属”的口号。这是《西厢记》的点睛之笔，表达了封建时代广大青年的心愿，《董西厢》枝蔓过多，人物性格不够完整统一，《西厢记》里的人物个个血肉丰满，形神兼备，尤其是莺莺、张生、红娘、老夫人几个主要人物堪称典型。

相国千金莺莺和母亲相依为命，对母亲尊敬而孝顺，月夜焚香为母亲祈祷，孙飞虎围寺时愿为保护母亲而献身。但是，平时她又怨母亲管束太严，派红娘行监坐守。白马解围后，母亲公然赖婚，莺莺满腹怨恨和不满，说：“老夫人谎到天来大！”埋怨母亲“将颤巍巍双头花蕊搓，香馥馥（fù）同心缕带割，长搀搀连理琼枝挫。白头娘不负荷，

青春女成担搁，将俺那锦片也似前程蹬脱。俺娘把甜句儿落空了他，虚名儿误赚了我。”莺莺热烈地追求爱情婚姻的自由，不仅内心向往，而且付诸行动：佛殿相逢，她手捻花枝，对张生含情脉脉；月夜联吟，她用“兰闺久寂寞，无事度芳春”的诗句向张生倾吐心事；祭奠父亲亡灵时，还和张生眉目传情；溶溶月夜，她背着母亲来到张生窗下听琴；她既让红娘传书寄柬，又假意发作；既约张生幽会，又突然赖账……经过一番犹疑、抗争，最后终于克服了矜持、软弱，冲破封建意识的束缚，做出了被封建统治者看作大逆不道的丑行——与张生私自结合，实现了自主婚姻的理想。剧本深刻、细腻地展示了莺莺思想觉醒的过程，成功地塑造了封建礼教叛逆者的形象。

《西厢记》里的张生，学富五车，才高八斗，却不谙（ān）人情世故，看不出自己与莺莺之间的门第差别，意识不到和莺莺之间的爱情不合礼法。他对莺莺爱得如醉如痴、神魂颠倒，追求爱情时热烈、直接而大胆，没有半点儿虚假。他托红娘传递书柬，并不对红娘保守秘密。莺莺酬柬相约幽会，他不仅读给红娘听，还向红娘解释诗意。莺莺决定与张生结合，送来“药方”，他也给说了出去。张生有着十足的书生气和才子气，既是个志诚种，又是个“银样蜡枪头”。

红娘是全剧中举足轻重的人物。她开朗、泼辣、聪明机智、伶牙俐齿。她曾经善意地嘲笑过张生的寒酸迂腐，当面揭破莺莺的口不对心；但是，对于两人纯真的爱情，

她打心坎里理解、同情、支持。出主意，想办法，递书送柬，热情奔走，促成好事。老夫人拷打逼问，她不慌不乱，动之以情理，晓之以利害，迫使老夫人认可了莺莺与张生的结合。一个地位卑微的小丫头，居然赢得了斗争胜利，难怪张生夸红娘是“擎天柱”。

老夫人是张生、莺莺、红娘的对立面。她“治家严肃，有冰霜之操”，指派红娘“影儿般不离身”地“行监坐守”，生怕青春年华的女儿“折了身分”。为维护封建道统尊严和“好名声”，她把女儿当作豢养的笼中小鸟，锦衣玉食，却不给丝毫自由。为了给女儿谋取“幸福”，她坚持门阀观念，不招白衣女婿。先是不讲信义地赖婚食言，后又逼女儿“昨夜成亲，今日别离”。不能说她不爱女儿，但正是她的“爱”，违背了女儿的心愿，破坏了女儿的幸福。不能说她没有一点母性，但在她身上更为集中鲜明地表现出顽固、狡诈、冷酷、无情的本性。

《西厢记》的故事并不离奇复杂，始终围绕着有情人能否成为眷属这一主线展开，巧妙地将几组矛盾冲突（老夫人、郑恒与莺莺、张生、红娘之间，莺莺、张生与红娘之间，莺莺与张生之间，孙飞虎与崔、张之间）粘合在一起，形成前后勾连、宏阔缜密的戏剧结构和开阖（hé）相间、张弛有致的戏剧节奏。利用误会、巧合、夸张、抒情、打趣、滑稽、幽默、诙谐等艺术手法，造成优雅深沉与爽朗热烈参差错落，泼辣、轻快渗透其间的情感效应，构成抒情诗般的喜剧风格。

《西厢记》才情丰沛，文采飞扬，“珠玑满眼，美不胜收”。许多曲词巧妙地化用唐诗、宋词，出以新意，营造出情景交融的意境，描摹出人物的微妙心态。如第一本楔子末尾莺莺唱的［幺篇］：“可正是人值残春蒲郡东，门掩重关萧寺中；花落水流红，闲愁万种，无语怨东风。”绮丽而含蓄的文词，传递出莺莺的寂寞与惆怅。特别是第四本第三折《长亭送别》中莺莺的唱词更是脍炙人口，为人传诵：

［正宫·端正好］碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。

［滚绣球］恨相见得迟，怨归去得疾。柳丝长玉骢（cōng）难系，恨不倩疏林挂住斜晖。马儿迍迍（tún）的行，车儿快快的随，却告了相思回避，破题儿又早别离。听得道，一声去也，松了金钏；遥望见十里长亭，减了玉肌：此恨谁知？

［耍孩儿］淋漓襟袖啼红泪，比司马青衫更湿。伯劳东去燕西飞，未登程先问归期。虽然眼底人千里，且尽生前酒一杯。未饮心先醉，眼中流血，心内成灰。

这些曲词真是把青年男女间的离情别绪写绝了！难怪《红楼梦》第二十三回林黛玉称赞《西厢记》是“词句警人，余香满口”。

《西厢记》被誉为“天下夺魁”的北曲压卷之作，其版本多达百余种，历代评注者不胜枚举，并被译成英、法、德、意、俄、日、拉丁、印地、越南、朝鲜等文字。作为案头文学，它拥有广泛的读者，对《牡丹亭》、《红楼梦》

产生了积极而深刻的影响。作为舞台演出本，它不仅长期活跃在舞台上，而且成为今天许多地方剧种的优秀保留剧目。《西厢记》是一部不朽的爱情诗剧，它与古希腊的《俄狄浦斯王》、印度梵剧《沙恭达罗》同列为世界三大古典名剧，在中国文学史和世界戏剧史上闪耀着灿烂的光辉。

四 其他爱情婚姻剧

爱情婚姻是人生的重要内容，也是文学艺术的永恒主题。元杂剧中表现爱情婚姻的剧目极多，除了脍炙人口的《西厢记》之外，《墙头马上》、《倩女离魂》、《留鞋记》也是著名的爱情剧。

《墙头马上》是白朴的代表作之一，演裴尚书之子裴少俊奉唐高宗之命，前往洛阳挑选奇花异卉，骑马经过李总管花园墙外，李总管之女李千金正站在墙头观赏春景。二人顾盼生情，投诗寄扇，当晚在花园幽会，遂后悄悄逃离洛阳，来到裴少俊家后花园居住。七年后，生下一双儿女，偶然被裴尚书发现。在裴尚书相逼下，裴少俊写下休书，李千金丢下一双儿女，回到娘家。后来，裴少俊状元及第，到洛阳为官，欲与千金相认，裴尚书也承认儿媳。但李千金嫌裴家父子势利、薄情，严词拒绝。后来，在一双儿女苦苦哀求下才和好如初。此剧根据白居易《井底引银瓶》诗意创作，但反其意而用之，突破白诗维护封建礼教——“止淫



墙头马上

奔也”的思想局限。通过裴少俊、李千金的恋爱故事，歌颂了封建社会青年男女对爱情的追求，肯定了自由恋爱的合理性。李千金虽出身于名门仕宦，却不受封建礼教的桎梏，一反闺阁少女的羞怯与矜持，敢于自择佳偶，不顾一切地以私奔形式来实现婚姻自主。她当面驳斥裴尚书对她

的指责和诬蔑，揭露裴尚书的冷酷和虚伪，叛逆精神十分强烈。像她这样独特而鲜明的性格在元杂剧中并不多见。

郑光祖的《倩女离魂》取材于唐代陈玄祐的传奇小说《离魂记》。故事说的是张倩女与王文举指腹为婚。17 岁那年，王文举前来拜见岳母，倩女心为之动，情为之牵；但母亲嫌文举家道中落，没有功名，不肯招赘，逼王文举进京赶考。别离后，倩女怅然若失，感伤而病，游魂离体而去，直追到恋人身边。文举担心“奔则为妾”，“有玷风化”，哀求她返回。倩女却坚定地结伴而行。后来，王文举中了进士，与倩女灵魂衣锦还乡，灵魂与本人合为一体。倩女得到了爱情和幸福，但她为此付出多大的代价！她不仅要以整个身心去对抗封建礼教，还要让灵魂脱壳去完成对理想的追求。“理之所无，情之所有”。《倩女离魂》的情节很奇特，浪漫主义色彩很鲜明，但符合“痴情幻觉”的逻辑。这出戏并没有脱离现实生活，它相当真实地展现了被压抑的青年女子的内心世界。通过肉体与灵魂双重心态的对比，使人感受到被禁锢的沉重和挣脱罗网后的畅爽。郑光祖是元代后期享有盛名的杂剧作家，其语言当行而不俚俗，优美而不晦涩，细腻而不纤巧，精美而不雕琢，既符合人物性格，又富于诗的美感。倩女灵魂追赶王文举一折，通过灵魂的唱腔，既描绘了秋天江岸的月



黄慧出演的《倩女离魂》剧照

夜景色，又刻画出灵魂慌忙赶路的神态和思念情人的焦急心情。那淡淡的月光，轻轻的烟雾，好似薄薄的纱幕笼罩在江面上，构成一幅迷离恍惚的画图，与飘飘忽忽的灵魂融为一体，把人带入幽静、深邃、奇幻的艺术境界……

《留鞋记》是曾瑞的代表作，剧中女主人公王月英是胭脂铺王婆婆的独生女儿。她自幼丧父，和母亲守着一爿（pán）小店过活。秀才郭华喜欢月英的纯真质朴，常借买胭脂的机会与她相见。二人相约元宵之夜同游相国寺。但当月英赶来时，郭华酒醉未醒。月英等到四更天，只好用手帕包了一只绣鞋留在郭华怀里。郭华醒来不见月英，十分后悔，吞帕自杀。包拯审案，王月英上堂认鞋，从郭华口中拽出手帕，郭华慢慢苏醒，面见包拯，说清原委。在包拯主持下生旦团圆。王月英泼辣大方，敢作敢当，相思太苦，便约郭华幽会。当丫环提出担心时，她毫无羞色地说："何须寻月佬，则你是良媒"。"便犯出风流罪，暗约下雨云期，常言道风情事哪怕人知?!"公堂上，包拯教训道："未嫁闺女不该做出这种勾当。"月英回答说："本待望同衾（qīn）共枕，倒做了带锁披枷，这一切风流话靶，也是个欢喜冤家。"她把卓文君等女性当作自己的榜样，大胆地袒露心迹，理直气壮地维护正当的爱情，反映出市民阶层女性的觉醒，具有火辣辣的气质和风采。

男女间追求爱情自由、婚姻自主的精神还表现在人、神恋爱故事之中。李好古的《张生煮海》和尚仲贤的《柳毅传书》是元代神话爱情戏的双璧。《张生煮海》写潮州秀



张生煮海

才张羽出游到石佛寺，借寓读书，清夜抚琴抒怀。东海龙王三女琼莲闻琴声而来，书房相会，并赠鲛绡帕作为定情之物，约于中秋之夜相会。龙王不允，张羽十分失望。仙姑同情这对恋人，赠给张羽三件法宝：银锅、金钱、铁勺。教张羽以铁勺舀海水，放入银锅，将金钱置于水中，架火

煮之。锅内水少一分，海里水干十丈。龙王受不住熬煎，定会答应婚事。张羽依计而行，但见海水沸腾，水族乱成一团。龙王果然来石佛寺与张羽讲和并应允婚事。张羽进龙宫和琼莲喜结良缘。

《柳毅传书》写洞庭湖龙女三娘嫁与泾河小龙。泾河小龙宠爱婢妾，将龙女三娘遗弃。公婆又听信谗言，罚她到泾河边牧羊，受尽苦楚。落榜秀才柳毅回家途中遇到龙女三娘，同情她的遭遇，并帮她捎信，请她父母前来搭救。龙女三娘的叔叔钱塘龙王听说侄女受苦，顿时火冒三丈，驾起云头至泾河惩罚了泾河小龙，救回侄女龙女三娘。洞庭龙王欲招柳毅为婿，柳毅拒绝。回到家中，老母已为他择妻卢氏之女。新婚之夜，柳毅发现卢氏之女原来就是龙女三娘。龙女用飞虹搭成彩桥，迎接柳毅母子到龙宫安居。

上述两剧充满神奇瑰丽的浪漫主义色彩，充分肯定了男女双方的品德和追求，歌颂了爱情的伟力，人对神的胜利。龙女琼莲热爱人世生活，敢于冲破礼教藩篱和人神界限，私订终身大事。张羽热恋龙女，为寻找心上人，跋涉于山崖海角之间，煮沸大海，迫使龙王求饶。柳毅热情纯洁，急公好义，为搭救弱者，千里传书，不辞劳苦。龙女三娘的形象尤为光彩。她虽身遭不幸，并不屈服于命运的安排。经过勇敢而又执著的追求，终于苦尽甜来，得到幸福。《张生煮海》描写海上风光充满诗情画意。《柳毅传书》结构严谨，悲喜交替，剧情波澜起伏，摇曳多姿。描写两

龙交战场面，烟诡云谲（jué），有声有色。

此外，表现帝妃之恋的《梧桐雨》（白朴）、《汉宫秋》（马致远）也都享有盛誉。《梧桐雨》是一出描写唐明皇与杨玉环爱情的悲剧。曲词优美，尤以对人物心理刻画的细腻、逼真见长。唐明皇雨夜哭祭玉环一折，写尽了情与恋、思与念，感伤的心境与秋雨滴在梧桐叶上的氛围交织在一起，凄凉萧瑟，哀婉欲绝。

《汉宫秋》叙述民女王嫱（字昭君）被选入宫后，因不肯贿赂画工毛延寿，毛故意丑化之，使她不得召见。一次，昭君弹奏琵琶，借以排遣心头愁闷，元帝偶闻，惊为后宫第一人，倍加宠幸。毛延寿畏罪，逃至匈奴，献出昭君画像，唆使单于索要昭君，并以大军入侵相逼。百官无能，汉元帝只得送昭君和番。元帝与昭君灞（bà）陵桥依依难舍，洒泪而别。昭君行至番汉交界处，投水自尽。元帝于宫中挂起昭君画像，寄托相思之情。梦中与昭君相会，醒来却听到孤雁哀鸣，更添愁闷。后来，单于将毛延寿送回汉朝，元帝下旨杀了毛延寿祭奠昭君。此剧取材于晋代葛洪《西京杂记》中的《王嫱》一篇，又吸收集中了众多描写昭君和亲故事的精华，将汉元帝作为悲剧主角来塑造，把汉元帝与王昭君的悲剧上升到国家兴亡、民族荣衰的高度。曲词优美，情景交融，凄婉感人，是元曲中不可多得的精品，有英文、日文译本。

元杂剧作家用优美的文笔，歌颂了男女间真挚纯洁的爱情，温馨和美的家庭；同时，作家的笔锋也触及到在以



汉宫秋

男性为中心的封建制度下女性的悲惨命运，创作出一批负心戏，其中以杨显之的《潇湘夜雨》、尚仲贤的《负桂英》、石君宝的《秋胡戏妻》最为有名。

《潇湘夜雨》演张翠鸾随被谪贬江州的父亲张天觉乘船

至淮河渡，遇风船翻，父女失散。翠鸾被渔翁崔文远救起，收为义女，并与其侄儿崔甸士结为夫妻。二人海誓山盟，但崔甸士中状元后即背弃翠鸾，招赘于主考官家。翠鸾前往寻夫，被崔甸士诬为逃婢，刺配沙门岛。行至临江驿，大雨滂沱，翠鸾啼哭不已，惊动正在驿中避雨的廉访使——原来就是她失散多年的父亲张天觉。父亲奏免主考官，捉拿崔甸士夫妇，后经崔文远一再求情，翠鸾才又与崔甸士结为夫妻。这出戏揭露了崔甸士的丑恶灵魂、卑劣行径、狠毒手段，批判了他喜新厌旧、负心毁约的行为，反映了重大的社会问题。全剧以风雨贯穿始终，凄风苦雨衬托出翠鸾的悲惨境遇，增强了悲剧氛围。

《负桂英》演妓女敫桂英收留下落第的书生王魁，并资助他读书上进。次年，王魁赴京赶考前，二人盟誓于海神庙，相约永不相弃。但王魁高中后背弃桂英，逼得桂英在海神庙前状告王魁，自缢身死，死后化作厉鬼捉杀王魁。这出戏浓墨重彩地塑造出敫桂英痴情如水、刚烈似火的性格。

《秋胡戏妻》中的秋胡是春秋时鲁国人，与梅英新婚三日，便被征从军。夫妻一别10年，梅英含辛茹苦，奉养公婆。贫不改志，守身如玉，严词拒绝财主李大户的逼婚，一心等着丈夫归来。然而秋胡衣锦回乡，在桑园遇到梅英时,因未认出，竟以黄金引诱，并用强力威胁调戏。梅英认出丈夫后，大失所望，骂他是“沐猴冠冕，牛马襟裾（jū）”，并索要休书，后经婆婆苦苦劝解才原谅了丈夫。

五　社会问题剧

元杂剧作家通过现实或历史的题材，揭露了统治阶级之间的倾轧和斗争，展示出元代社会的世态人情，表现了美与丑、善与恶、聪明与愚蠢、柔弱与残暴的对垒和拼搏。

本于司马迁《史记·赵世家·晋世家》的《赵氏孤儿》是纪君祥的代表作，搬演了春秋时代发生在晋国的一出大悲剧。权臣屠岸贾与上卿赵盾不和，几次设计陷害赵盾，均未得逞。最后竟以欺君之罪，将赵盾满门300余口抄斩，连刚刚出生的婴儿都不肯放过。赵盾的门客草泽郎中程婴冒险救出孤儿，屠岸贾有所觉察，下令搜杀天下半岁之内婴儿。程婴与退隐山庄的老臣公孙杵臼共谋保孤良策。为救赵氏孤儿，也为天下婴儿免遭杀戮，程婴以亲生子代替孤儿，交公孙杵臼掩藏，然后出首告发，公孙杵臼和程婴



《赵氏孤儿》插图

的儿子均惨遭杀害。程婴忍辱负重，含辛茹苦，抚养赵氏孤儿长大成人，终于得报奇冤大恨。剧本指斥了昏君奸臣的凶残狠毒、灭绝人性。对忧国忧民、忠直清正的赵盾寄寓了深切的同情。歌颂了程婴、公孙杵臼舍生忘死、慷慨赴义的牺牲精神。全剧充溢着悲愤而不失昂扬、惨烈而不乏豪放的悲剧氛围，是元代杂剧舞台上不可多得的历史大悲剧。王国维在《宋元戏曲考》中把《赵氏孤儿》与《窦娥冤》并列，说这两出戏“既列之于世界大悲剧中亦无愧色也”，堪与莎士比亚四大悲剧相媲美，是我国最早介绍到西方的戏剧作品之一，被译成英、法、俄、德、日、意等多国文字。

同类题材的剧目为数不少，如无名氏的《马陵道》，演孙膑、庞涓斗智故事。孙、庞同学于鬼谷子，同投魏国。庞涓因妒才而屡屡陷害孙膑，刖其双足，骗其六甲天书。孙膑装疯，忍辱求生，任齐国军师后与庞涓对垒，用增兵减灶之计引诱庞涓轻敌追击，于马陵道将他擒获处死。庞涓之奸诈与孙膑之忠厚形成鲜明对比。

尚仲贤的《三夺槊》演唐初宫廷斗争。太子李建成、齐王李元吉与李世民争夺帝位，为剪除李世民的羽翼，二人在高祖李渊面前诬陷尉迟恭，多亏大臣冒死进谏免死。尉迟恭在御果园与李元吉比武，愤而将元吉打死。尉迟恭嫉恶如仇、英勇无畏的形象跃然纸上。

孔文卿的《东窗事犯》演南宋爱国名将岳飞被奸臣秦桧谋害事。朱仙镇大捷后，宋高宗听信谗言，连下 12 道金

牌，催岳飞班师回朝。秦桧将岳飞父子下大理寺问罪，诬他谋反，岳飞父子被害死在死囚牢中，做了“负屈衔冤忠孝鬼”。秦桧心怀鬼胎，到灵隐寺乞求神佛保佑，地藏神化身为呆行者，疯言疯语地揭穿秦桧夫妇东窗下密谋陷害岳飞父子的隐秘。20 年后，秦桧在阴间披枷戴锁受到审判，岳飞父子灵魂升天。此剧写岳飞壮志难酬，负屈难申，斥奸骂谗，苍凉悲愤。

无名氏的《风魔蒯通》演汉萧何忌韩信功高权重，欲设计斩除。樊哙妒功，亦表示赞同。韩信不听谋士蒯通的劝阻，进京被杀。蒯通害怕祸将及身，假装风魔，在汤镬面前巧言雄辩，使得萧何、樊哙哑口无言。蒯通获得赦免后，离朝而去。蒯通是带有纵横家色彩的谋士形象，以精妙的策略、激昂的词语，变被动为主动，陷绝境而得安全，并洗雪了韩信的千古奇冤。

郑廷玉的《疏者下船》演春秋时代伍子胥灭楚，楚昭王渡江逃难的故事。作为君主，在关键时刻和险恶的形势下，楚昭王不能保全国家和妻子儿女，只顾仓皇出逃。因风急浪高，为了保全自己的性命，让爱妃和儿子下船跳水，以减轻船的负载。对这种为保全自己而舍弃别人，连身边的女人、亲人都不能幸免的行为，剧作投以蔑视和讽嘲，给予辛辣的批判。

元代，权豪势要横行霸道，贪官污吏贪赃枉法，把上层社会搞得乌七八糟。而在社会下层，地痞、流氓无恶不作，为害乡里，使得法制废弛，社会动荡，百姓无法安居

乐业。

郑廷玉的《忍字记》是一幅世态风情图画，通过悭吝成性却有慧根的汴梁富户刘均佐在弥勒佛超度过程中的遭遇及心理活动，展示了市井众生相：贫困的秀才，无赖的泼皮，吝啬的财主，全都写得真切自然，好似信手拈来。郑廷玉的另一出戏《看钱奴》，演富户周荣祖由富贵突然间跌入卖儿鬻女地步，穷汉贾仁因偶然机会暴富，买下周家儿子，借用周家20年财产的故事。抛开人生有命的宿命论框子和富贵在天的说教，这出戏的最大价值在于成功地塑造了一个为富不仁的守财奴——贾仁的形象。贾仁刻薄成性，爱财如命，剧本通过买鸭挝油、狗舔指头、马槽发送、借斧断尸等富有喜剧感的夸张场面，淋漓尽致地揭示出地主守财奴损人利己的本性、贪婪悭吝的心理和狗彘不如的行径，与法国莫里哀《悭吝人》中的主人公阿尔巴贡异曲同工，早在17、18世纪就被翻译介绍到西欧。这出杂剧对徐复祚的《一文钱》和吴敬梓《儒林外史》中的吝啬鬼描写都产生了影响。

武汉臣《老生儿》围绕子嗣与财产继承权引出一番矛盾纠葛，细致入微地刻画了富商刘从善的心路历程：对身后无子的悲观绝望，借乐善好施以求慰藉，晚年得子大喜过望。虽然描写的只是一个家庭内的波澜，但展现出元代社会伦理关系、道德观念、社会风尚和人情世态。指摘了刘从善早年嗜财聚敛的贪婪，揭示出取祸之本在于银钱的道理，认识上有一定的深度。本剧从平淡的家庭生活中挖

掘出丰富的戏剧性，语言本色，不饰文采。

如果说《老生儿》描写了一个家庭内的波澜，那么，杨文奎的《两团圆》则使两个家庭交织起来。剧本写白鹭村韩弘道兄早逝，其嫂携两侄儿与弘道一起生活。弘道中年无子，侍妾春梅有孕。弘道的寡嫂为让儿子继承家产，唆使弘道妻将春梅赶出家门。春梅靠乞食为生，生下一男。邻村俞循礼盼子厌女，其妻弟王兽医遂将春梅生子抱与姐家，并收养了姐姐所生之女。13 年后，俞、王相诟，互言对方无后。王兽医曾欠韩弘道银两，持本息至韩家还账。韩烧毁证券，免王债款，并言及 13 年前旧事。王感韩恩，告以真相，韩弘道遂至俞家认子，王兽医亦将姐姐所生女儿归还。为感谢养育之恩，韩、俞两家子女互为婚配。春梅被找回，两家儿女大团圆。此剧把笔触伸向普通百姓家，写出韩嫂的刁蛮、韩弘道的宽厚。结构巧妙，情节曲折，语言质朴生动，可以说是元代社会生活缩影。

无名氏的《衣锦还乡》演苏秦由贫困到发迹的故事。苏秦和张仪结拜金兰，共取功名，但苏秦困途中染病，囊中羞涩，落魄而归。见父母不理睬，嫂子不为炊，妻子不下机，一怒而去。投张仪，亦受冷遇，住冰雪堂，吃冷饭冷菜。苏秦欲自尽，被人劝住。张仪暗中资助，当面激励，苏秦得赵王赏识，游说韩、魏、燕、齐、楚五国结盟，挂六相印，衣锦还乡，不肯认父兄妻嫂，怠慢张仪。张仪说出实情，方和好如初。面对家人们前倨后恭、前傲后谀的情形，苏秦不禁发出“想当日风尘落落谁怜悯，到今日衣

冠楚楚争亲近”的感慨。这出戏写出了世态炎凉、人情冷暖，感情激越，情词并茂。与此戏相类的还有张酷贫的《薛仁贵衣锦还乡》。写出身农家的薛仁贵，武艺高强，投军效力，博取富贵，正值高丽孽利支兴兵犯境，总管张士贵惧战大败，薛仁贵三箭定天山。张士贵冒领功劳，引起争执，军师徐茂公令二人辕门比箭，薛仁贵因功分封兵马大元帅。夜梦家中父母贫困，遂奉旨衣锦还乡。入村遇儿时伙伴，颇有以富贵骄人之态。这出戏反映了出身低微的贫民发迹之艰难，指摘了薛仁贵衣锦还乡，轻慢故交的行为，曲白生动，生活气息浓郁。

郑廷玉的《金凤钗》通过命运多蹇的赵秀才的一段经历，揭示出人情冷暖。点状元前，店家追着要店钱，浑家逼写休书，儿子要烧饼，一副潦倒景象。才点中状元，上殿谢恩，便落笏失礼，被贬为平民。为了生计，只好桥头卖花，困助微服出访的张天觉解难，得到回报的12副金钗。一支还店钱，其余埋到门后。歹人发现，诬他杀人越货，幸亏店家作证。张天觉以其品德向皇帝讨封，审明案件后方得复官。此剧充满了偶然、巧合、误会，一波未平，一波又起，引人入胜。特别注重写人物的命运和心情，抒发了元代读书人虎落平阳、龙困沙滩的愤慨与无奈。

有元一代，九儒十丐。科举废而不用，断了文人的仕途。元曲中许多作品反映了文士的困顿、坎坷，抒发了悲愤、失落、绝望、幻灭的心情，其中最有影响的便是马致远的《荐福碑》。此戏叙述才学高超、屡遭困顿的穷秀才张

镐，从八拜之交的范仲淹那里拿到三封推荐信，分别投托黄员外、黄州团练副使刘仕林和扬州太守宋公序。但遗憾的是黄州团练已不在人世，黄员外刚刚见面就死了。真是靠山山倒，靠河河干，张镐万念俱灰，没再去投宋公序。恶人张浩为了冒名顶替，派人害死张镐，不料所派之人同情张镐遭遇，将他放走。张镐逃难，流落到荐福寺。长老悯其贫困，允其拓下碑文作为进京路费。不料，当夜雷鸣电闪，风雨交加，竟将石碑轰碎。张镐走投无路，正欲触槐而死，范仲淹忽然来到，举荐他进京朝见天子，“日不移影，对策百篇”，张镐中了状元，收拾了恶人。此戏虽有“穷通得失皆由命定”，“时来风送滕王阁，运去雷轰荐福碑”的消极宿命论，但更主要的是对不平等现实的批判。在龙王庙里，张镐诅咒天地神灵，痛恨世道不平：“这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途，如今这越聪明越受聪明苦，越痴呆越享了痴呆福，越糊涂越有了糊涂富。”“天公与小子何辜，问黄金谁买长门赋？好不值钱也者也之乎。我平生正直无私曲，一任着小儿簸弄，山鬼揶揄。”后来，张镐时来运转，金榜题名，不过是作者的理想而已。

郑光祖的《王粲登楼》演建安七子之一王粲身逢乱世，辞母游学，心高气盛，不见容于权贵，千里投亲却遭叔父羞辱。经子建举荐，在荆襄王部下供职，却又被认为德小才高，不是人间真栋梁。王粲羁留荆蛮，家乡路遥，无计可归，于秋暮黄昏登楼远望，满眼萧索，无限伤感，悲愤难抑，一吐为快：“尘满征衣，叹飘零一身客寄。”“枉了也

壮志如虹英雄辈”，“枉了我顶天立地居人世”，“方信道垂云的鲲鹏羽翼，那藩篱下燕鹊争知?!”一字字一句句“若咳唾落乎九天，临风而生珠玉”，凝聚着作家炽烈深沉的情感，叩击着历代文士的心灵。

此外还有很多杂剧，或表现对文士处境和遭遇的同情，对其才华的赞美；或对其生活方式、行为方式的理解，对其价值的肯定。自然，其中难免有所偏爱，有所宽宥，缺乏深刻的解剖和内省。而有些度脱（神仙道化）剧，表现出元代文士生不逢时，既不愿迎合权势，卖身投靠，与统治者同流合污；又没有同恶势力斗争的勇气，只好把宗教作为逃避现实，追求解脱的栖息地。像马致远就是创作度脱剧最多的元杂剧作家之一，他的《岳阳楼》、《陈抟高卧》、《任风子》、《黄粱梦》都是度脱剧的代表作。

六　公案戏和水浒戏

元代政治黑暗，官吏贪赃枉法，滥施刑罚，草菅（jiān）人命。据《元史·成宗本纪》记载，仅大德七年，一次就查出贪官污吏 18 473 人，冤狱 5 776 件。当时，黎民百姓的生命财产毫无保障，冤苦极深而无处申诉。他们多么希望有人为其呐喊！于是，公案戏大量出现，揭露权豪势要的社会基础——土豪劣绅、流氓地痞、刁妇奸人如何和官府相互勾结、残民以逞的恶行。戏中经常出现民间流传的一

些历史人物，如宋代的包拯、范仲淹、张鼎，金代的王翛（xiāo)然等。作者在他们身上寄托了战胜邪恶、实现清明政治的强烈愿望，歌颂了他们不畏强暴、为民请命的精神和超人的智慧。这些戏广泛演出，受到热烈欢迎，并且一代代流传下来，具有强大的艺术生命力。

现存元杂剧中的公案戏约20多种，其中有九本是以包拯为主人公的。如《鲁斋郎》、《绯衣梦》、《生金阁》、《灰阑记》、《合同文字》、《盆儿鬼》、《陈州粜（tiào）米》等，这里着重介绍无名氏的《陈州粜米》。此剧演北宋年间，陈州三年大旱，颗粒无收。朝廷决定开仓放粮赈济饥民。朝中权贵刘衙内见有利可图，便保举他儿子小衙内和女婿杨金吾前往，并请到御赐紫金锤，可以先斩后奏，杀人不偿命。小衙内和杨金吾到了陈州，采取抬高米价、掺砂拌糠、大秤收银、小斗出米、“打鸡窝儿”等手段坑害百姓。性格倔强的老农民张憋（piě）古忍无可忍，起而辩理，被小衙内用紫金锤活活打死。小憋古找到包拯，请求为父申冤，为陈州百姓除害。包拯正想辞官，但为解民于倒悬，乔装乡下老汉，亲赴陈州。路遇妓女王粉莲，包拯为其赶驴，从她口中将小衙内和杨金吾的罪行摸得一清二楚，立即升堂对质，将杨金吾斩首，让小憋古用紫金锤打死小衙内。包拯又用计赚来刘衙内讨来的“赦活不赦死”的圣旨，将小憋古赦免。

剧中包拯是古代社会人民群众心目中理想的清官形象，既有历史根据，又有民间想像成分。难能可贵的是，作者

没有神化包拯，而是从生活出发，把他塑造成一个有血有肉的人。包拯刚直不阿，胸怀磊落，但他也有烦恼，深感官场险恶，本想急流勇退，辞官回家。但他毕竟是爱民如子的清官，听了小懒古的哭诉后，决心为民除害。身为钦差，他只带一名随从张千，沿途拒不接受州县官吏的接待，顿顿只喝稀粥充饥。为了查访到真情，他装扮成乡下老汉，为妓女王粉莲牵驴，取得了她的信任。包拯那憨厚风趣、机智灵活、富于乡土气息的形象令人喜爱。

此剧正面表现了贫苦百姓与权豪势要之间的激烈冲突，刻画了张懒古感人至深的艺术形象。他不平则鸣，敢于直言，说："柔软莫过溪涧水，到了不平地上也高声！"他对小衙内代表的权豪势要充满了阶级仇恨，骂他们是"吃仓廒（áo）的鼠耗，咂脓血的苍蝇。"谴责他们借放粮机会坑害百姓，是"饿狼口里夺脆骨，乞儿碗底觅残羹"，"于民有损，为国无益"。小衙内威吓他，他毫不惧怕，临死前叮嘱儿子一定为他报仇，发誓死后"决不忘情，待告神灵，拿到阶庭，取下抬承，偿俺残生，苦恨才平。若不沙（不这样），则我这双鹘鸰（hú líng）也似眼中睛，应不瞑"。张懒古的结局是悲惨的，但他的反抗精神是永存的。

元代人民的反抗斗争精神，在水浒戏（绿林戏）中得到更为集中而鲜明的体现。早在施耐庵《水浒传》问世之前，元杂剧舞台上就已开始搬演水浒梁山的人物故事。水浒戏存目多达20余种，保存至今的为六种，即：《双献功》（高文秀）、《燕青搏鱼》（李文蔚）、《李逵负荆》（康进

之）、《黄花峪》（无名氏）、《争报恩》（无名氏）、《还牢末》（李致远）。这些水浒戏塑造了众多的水浒英雄形象，尤其是李逵的形象最为生动饱满。

康进之的《李逵负荆》是水浒戏的优秀代表，故事大体和《水浒传》第七十三回相同。写歹徒宋刚、鲁智恩冒充宋江、鲁智深抢走杏花村酒店王林老汉的独生女儿满堂娇。李逵到王林酒店喝酒，得知此事，信以为真，勃然大怒。他转身返回山寨，大闹忠义堂，面斥宋江、鲁智深，并要砍倒“替天行道”的杏黄旗。为澄清事实，宋江、鲁智深和李逵立下军令状，下山对质。真相大白后，李逵深悔莽撞，向宋江请罪。这时，王林上山报告二歹徒带满堂娇回到酒店。宋江命李逵下山，活捉二贼赎罪，王林父女得以团圆。

在康进之笔下，被封建统治者诬蔑为盗贼老窝的水泊梁山，山美、水甜、人义。水浒英雄任侠仗义，除暴安良，和老百姓保持着血肉联系。李逵性格豪爽，心地赤诚，像爱护眼睛一样爱护梁山荣誉。为了维护“替天行道”的宗旨，他嫉恶如仇，六亲不认。由于他的粗鲁莽撞，造成误会，引发出一系列矛盾冲突，构成一个个令人忍俊不禁的喜剧场面。此戏用大量篇幅写李逵的冒失粗疏和判断失误，但客观上却收到了赞美李逵正直不阿的艺术效果。在冒失莽撞中凸现了他嫉恶如仇的性格，展示了他坦荡磊落的胸怀。立意独到，手法高妙。此剧结构紧凑集中，情节起伏有致。曲文旖旎，宾白生动，意境优美，雅俗共赏。

高文秀的《双献功》也以李逵为主角，写宋江故交孙



李逵负荆

荣老实厚道，其妻郭念儿与白衙内私通并被拐走。孙荣告到官府，反被借衙而坐的白衙内关进监牢。李逵自告奋勇，化装成庄稼呆后生，以孙荣表弟身份探监送饭，暗置蒙汗药于饭中，赚狱卒吃下，乘机救出孙荣。紧接着，李逵又扮作祗（zhǐ）候，混入白衙内内室，杀死郭念儿和白衙内，

带二人头缴令献功。这出戏里的李逵不再粗鲁莽撞，而因其重任在肩，处处小心谨慎，忍事饶人。他粗中有细，不乏机灵，显示出独特的性格特征。

七　明清杂剧

元代后期，统治者逐渐加强了对思想文化的控制。杂剧作家队伍的成分、境遇、心态有了很大变化。当年的剧坛宿将渐渐老去。新染指杂剧的文人既无前辈们的坚韧老辣、落拓不羁，又无“骨鲠在喉，不吐不快”的压抑感和紧迫感。他们往往不是从现实生活出发，而是到历史故事中去寻找题材。不是通过历史来宣扬爱国主义精神、民族意识和反抗情绪；而是借历史表彰、赞美孝夫节妇、忠臣义士、圣主贤臣。爱情婚姻剧的数目也还不少，但多半描写才子佳人的风流韵事，反封建礼教的主题大大减弱了。与此同时，前期已初露端倪的山林隐逸、神仙道化剧增多了。内在生命力的空疏枯萎导致外部形态的僵化凝滞。元末以后的杂剧，不可避免地染上了因袭模仿、雕琢矫饰之病。

进入明代，统治者大兴文字狱，力倡程朱理学，规定“四书”（《大学》、《中庸》、《论语》、《孟子》）、“五经”（《易经》、《尚书》、《诗经》、《礼记》、《春秋》）为士子必读教材，强化八股取士的科举制度。诗坛上出现了歌功颂德、粉饰太平的“台阁体”。杂剧创作进一步宫廷化、贵族

化。明初的杂剧作家队伍，主要是藩王朱权（宁献王）、朱有燉（周宪王）及周围御用文人。作品主要是神仙庆寿、美人赏花、金童玉女、月令承应之类。少量的水浒戏、妓女戏也被阉割、削弱了积极的社会内容。此期的杂剧代表作是朱有燉的《诚斋乐府》，流行颇广。

明中叶，王九思、康海、徐渭的出现，为日渐衰颓的杂剧艺术注入了新鲜血液。王九思的《杜子美沽酒游春》借古人酒杯浇心中块垒，借杜甫之口痛骂时相，“词气雄宕（dàng），固凌厉一时”（王骥德《曲律》）。康海的杂剧《中山狼》取材于马中锡的寓言小说《中山狼传》，搬演妇孺皆知的东郭先生救狼却险些被狼吞吃的故事。据传有所影射，但客观效果已远远超出作者的创作动机。这出寓言剧的意义不在于抒一己之愤，或鞭挞某个忘恩负义之人，而在于总结同邪恶势力斗争的经验教训。说明对邪恶不能有丝毫的怜悯和慈悲，必须除恶务尽。此剧结构完整，情节紧凑，曲白生动，在典雅骈俪之风笼罩的杂剧剧坛上，显得十分清新可喜。

徐渭（1521—1593），字文长，号青藤道人，又号天池生，字画常署“田水月”，浙江山阴（今绍兴）人。他聪颖早慧，才思超逸，放达不羁，蔑视权贵，鄙夷庸俗文士，一生坎坷，被人誉为“旷代奇人”。他“行奇、遇奇、诗奇、文奇、画奇、书奇，而词曲尤奇”（磊砢居居士《四声猿跋》）。他的杂剧《四声猿》乃“天地间一种奇绝文字”（王骥德《曲律》）。

《四声猿》包括四个短剧。其中，《狂鼓吏》演祢衡死后，在阴间受判官之请，重拘曹操之魂，重演生前击鼓骂曹的情形。祢衡在堂上傲然击鼓，一一列举曹操罪状，痛骂权奸的狠毒、伪善、狡诈、阴险、沉溺声色、草菅人命、借刀杀人等罪恶。“其辞如怒龙挟语，腾跃霄汉间”（陈栋《北泾草堂曲论》），寄托了作家深沉的哀怨和无边的愤懑。

《玉禅师》将玉通和尚私红莲、月明和尚度柳翠两个故事糅合到一起，在一定程度上揭露了官场与佛门的尔虞我诈，暗含着对宗教思想的挑战和批判。曲文幽默，令人叫绝。

《雌木兰》演花木兰女扮男装，替父从军，立功后回乡，嫁给五郎的故事，塑造了驰骋疆场、杀敌立功的巾帼英雄形象。嫦娥变金刚，金刚变嫦娥的故事非常具有传奇色彩。

《女状元》演五代黄崇嘏（gǔ）女扮男装，考中状元。她领袖文苑，不让须眉，并在审案中表现出惊人的才能。剧本热情歌颂了古代女性的聪明才智，对重男轻女的传统思想提出挑战。

徐渭还写过《歌代啸》杂剧（一说托名徐渭），演李和尚偷了张和尚的帽子，却让张和尚去顶替奸情罪。州官奶奶因为吃醋，在后堂放火。老百姓点灯救火却被处罚。这是一出具有严肃思想内容的滑稽闹剧，通过荒诞的情节、漫画式的人物，揭露了黑白颠倒的荒谬现实。使“只许州官放火，不许百姓点灯”这句谚语形象化。其嬉笑怒骂、

冷嘲热讽的笔触，比《四声猿》更为锋芒毕露。

徐渭的杂剧不受北杂剧体制的局限，曲不分南北，折可多可少，别开生面，独树一帜。其笔力雄健，文辞酣畅，具有浓郁的浪漫主义色彩。汤显祖称他为“词坛飞将”。

除上述三人的杂剧外，梁辰鱼的《红线女》、陈与郊的《昭君出塞》、王衡的《郁轮袍》和《真傀儡》、徐复祚的《一文钱》、孟称舜的《桃花人面》、卓人月的《花舫缘》等也都是比较优秀的杂剧。

入清，杂剧进一步衰落，但仍不绝如缕。清初，一批由明入清的文士，借杂剧抒发兴亡之感，寄托故国之思。如王夫之的《龙舟会》，吴伟业的《临春阁》、《通天台》，尤侗的《西堂乐府》（包括《读离骚》、《吊琵琶》、《黑白卫》、《桃花源》、《清平调》五种杂剧），都是这类抒情遣愤之作。

乾隆年间，最重要的杂剧作家是杨潮观（1712—1791），字宏度，号笠湖，江苏金匮（今无锡）人。官居四川邛州时，得卓文君妆台旧址，乃建吟风阁，广征文人吟咏其间，且令优人搬演自编杂剧于其中，作为纪念，辑为《吟风阁杂剧》四卷，包括32个短小精悍的单折杂剧，大都取材于历史、神话或当代故事。或歌颂耿介高尚之士，或表扬廉洁俭朴行为，或阐述为官之道，或揭露鞭挞统治者的虚伪、贪婪、霸道，或谴责不义战争，大都具有讽喻劝惩作用。他还特地仿照白居易《新乐府》的做法，在每个杂剧前面附上小序，说明创作动机。他的杂剧结构严谨，

文词精炼，案头场上两得其便。32个单折剧之中，常为人乐道的有《发仓》、《二郎神》、《罢宴》、《偷桃》、《荀灌娘》等，堪称清杂剧的压卷之作。

《发仓》演黄门官汲黯往河东抚恤灾民，途经河南，发现当地连年荒歉，百姓忍饥挨饿。驿丞女儿贾王香劝说汲黯从权矫诏，持节发仓，救活了数百饥民。这出戏真切地描写了灾区黎民百姓的痛苦和官差的凶残，提倡当官应与民做主，不要唯上是从，而应权宜行事。

《二郎神》演李冰父子擒龙镇水、为民除害的故事，颂扬了降龙伏虎的英雄二郎神，阐明了人定胜天的道理。

《罢宴》描写宋代寇准幼年丧父，家境贫寒，靠母亲辛勤教养，金榜题名，升任相州节度使，黄封紫诰，夫荣妻贵，忘记了过去清贫节俭的生活。为了给亡母庆寿，盛张筵宴，歌舞连宵，奇珍异宝，堆遍回廊。老仆刘婆闻信后，故意于廊下哭泣。寇准问其故，刘婆答道："因过廊下，为蜡烛泪滑倒"，遂忆起当年寇母十指缝补，孤灯课子的苦情。寇准鼻酸耳热，痛切悔悟，决定即日罢宴。焦循《剧说》云："《吟风阁杂剧》中，有寇莱公罢宴一折，淋漓慷慨，音能感人。阮大中丞巡抚浙江，偶演此剧，中丞痛哭，时亦为之罢宴。盖中丞亦幼贫，太夫人实教之。阮贵，太夫人已下世，故触之生悲耳。"此剧脍炙人口，一直搬演至今。

《偷桃》演东方朔因饥饿而偷吃了几颗仙桃，被王母捉住，要将他鞭杀。东方朔却毫无顾忌，据理反驳，指出：一贯会偷的是神仙，而且偷的不是一般东西，乃日月之精

华，乾坤之奥秘。他建议王母不如把满园仙桃尽都施舍凡间，使大千世界的人都能长生不老，岂不是个大慈大悲大方便?! 一针见血，痛快淋漓，为被欺压、被剥削的百姓出了一口气。

《荀灌娘》演东晋时襄阳被围，粮援俱断，太守荀崧无计可施，年仅13岁的荀灌娘为了救国救父，女扮男装，冲出重围，到梁州搬取救兵。梁州守将周访以自顾不暇为名不肯发兵，荀灌娘舌战守镇，义责周访，终于说服了周访，搬来救兵，杀退敌人，解了襄阳之围。此剧塑造了一个勇敢、机智、精明的女英雄形象，她那见义勇为、临危不惧的豪迈气概为人称道，闪耀着理想的光辉。

清代杂剧作家大多以写传奇为主，兼顾杂剧创作。同一作家的杂剧成就往往低于其传奇成就，如洪昇的《四婵娟》，以古代才女和闺中韵事为题材，虽偶有讽世之笔，毕竟没有太多的社会意义，不能和《长生殿》相比。“苏州群”重要成员张大复也写了一些杂剧，同样难与他的传奇媲美。后来，又有唐英的《灯月闲情》杂剧四种，桂馥仿徐渭《后四声猿》，舒位《瓶笙馆修箫谱》杂剧四种等，然而终未能扭转杂剧日渐衰微的大局。

晚清时期，杂剧创作又出现了小高潮。阿英《晚清戏曲小说目》共收录杂剧40种，其中有的歌颂民族英雄，有的揭露帝国主义侵华罪行，有的提倡女性解放，被誉为“慷慨激昂，血泪交迸，为民族文学之伟著，亦政治剧曲之丰碑!”（郑振铎《晚清戏曲录序》）

第五章

不尽长江滚滚来

——明清传奇篇

一 明清传奇的崛起

北曲杂剧的光焰渐渐黯淡，又一种新的戏曲样式——明清传奇，继宋、元和明初的戏文之后，占领了从明初期到清后期（约1368—1768）近400年的戏曲舞台。

对于明清传奇的诞生，学术界存有不同的看法：有人以高明的《琵琶记》为界，把此后经过文人改编和创作的戏文统称为明清传奇；有人则将梁辰鱼《浣纱记》以后主要为昆曲和弋阳腔创作的戏文称为明清传奇。显然，这只是时间早晚的差异。实际上，从剧本文学体制和音乐形态来看，明清传奇和宋、元及明初的戏文并无太大的差别。因此，很难把两者截然分开。高明的《琵琶记》既可被看作南戏中兴后的第一杰作，又被称为“传奇之祖”，便是这个道理。

明清传奇是明、清两代主要的戏曲剧本文学体制。而“传奇”的本义是指唐代兴起的文言短篇小说，即唐传奇，取“无奇不传”之意。宋、金、元时期，人们把宋杂剧、金院本、元杂剧、南戏、乃至诸宫调等也称作“传奇”。这里要讲的当然不是上述这些传奇，而是专指与南曲戏文有着密切的继承关系的明清传奇。

明清传奇继承南戏体制，采用灵活处理舞台时空的分出形式。一般是长篇巨帙（zhì），少则二三十出，多则四五

十出，甚至五六十出。这样长的篇幅，可以容纳丰富的故事内容，组织复杂的戏剧冲突，从容细腻地刻画人物，穿插文、武、冷、热等不同场子，使唱、念、做、打各种艺术手段都有所发挥，成为有头有尾、载歌载舞的一本大戏。但是，这么庞大的结构很难驾驭。有的传奇作家为拼凑篇幅，胡编乱造，导致结构松散，臃肿芜杂，不适合舞台演出，成为所谓“案头曲”。

明清传奇节奏缓慢，形式固定：第一出必然是“副末开场”（即“家门大意”），由末或副末用两首词或一首词略述全剧大意，交代创作意图，这是从宋、元南戏继承下来的定例。

第二三出照例是“生旦家门”，由生扮的男主角和由旦扮的女主角先后登场，自我介绍。一般从第四出开始，其他角色陆续登场，展开故事。其中，少不了家宴、别亲、应试、赴任、计议、寄柬、游春、赏秋、闺思、联姻、报捷等情节，还时常穿插绿林占山、蛮夷兴兵等场面，最后总是奉旨完婚、除奸表忠或入道升仙的大团圆结局。

传奇的角色行当齐全。清乾隆年间的昆曲戏班有“江湖十二角色”之说（见李斗《扬州画舫录》）。昆曲传奇一般有十门角色，即生、小生、旦、老旦、贴、外、末、净、副、丑，以生、旦、净、丑最为重要。传奇剧本总是以一生一旦为全剧之纲领，通过他们的悲欢离合来串联人物、展开故事，反映社会生活。

在音乐方面，明清传奇和宋元南戏、元杂剧一样，采

取曲牌联套体音乐结构。但是，明清传奇的音乐既不像元杂剧那样限制太多，又比早期南戏严谨规范。明清传奇的每个登场人物都可以唱，除独唱外还有对唱、齐唱。明清传奇不仅继承了南曲曲牌，还吸收了北曲曲牌，并运用“借宫”、“集曲”、“南北合套”等音乐手段和音乐形式，以增强表现力。

宋、元和明初的戏文属于南曲系统，采用四种声腔演唱，即弋阳、海盐、余姚、昆山。弋阳腔起自民间，形成于江西弋阳一带，流传很广，皖（今安徽）、浙（今浙江）、苏（今江苏）、湘（湖南）、鄂（湖北）、闽（福建）、粤（广东）、滇（云南）、黔（贵州），以及北京、南京都曾留下它的足迹。弋阳腔“向无曲谱，只沿土俗”，可“错用乡语”，“顺口而歌”，具有很大的灵活性和很强的适应性。“其节以鼓，其调喧”（汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》）。不用管弦伴奏，只以锣鼓掌握节奏，腔调高亢、喧阗（tián），风格粗犷、豪放，为下层观众所欢迎。用弋阳腔演唱的剧目十分丰富，最有影响的一批作品是：《织锦记》、《同窗记》、《金貂记》、《珍珠记》、《白袍记》、《长城记》、《草庐记》、《白蛇记》等。

海盐腔是元末官僚、戏曲作家杨梓邀请当时著名音乐家贯云石和鲜于去矜，在当地流行的民歌小调的基础上加工创造的。它体局静好，清柔婉折，多用官语，为官僚士大夫所喜好。明嘉靖、万历初年最为盛行，流行范围相当广泛，《金瓶梅词话》中有多处关于海盐腔的描写。用海盐

腔演出的传奇作品有：《刘知远红袍记》、《玉环记》、《四节记》等。

余姚腔因形成于浙江余姚而得名，明代成化年间（1465—1488）已有戏曲演出，嘉靖年间流传到江苏常州、镇江、扬州、徐州，安徽徽州、池州、太平一带。其“俚词肤曲”，“杂白混唱”，为文人雅士所鄙夷，主要活跃于民间。后因其他诸腔的兴盛而渐渐消逝。

昆山腔早在元末就有了，传说是顾坚在民间乐曲基础上创造的，但只是一种散曲清唱［嘌（piào）唱］，未和戏曲结缘，仅局限于昆山一带。到了嘉靖、隆庆年间，经民间音乐家魏良辅改革后，才发生了根本性的变化。

魏良辅号尚泉，江西豫章（今南昌）人，长期寓居太仓。起初，他是学北曲的，因胜不过当时的另一位北曲名家王友山，遂发愤改学南曲。他结识了擅北曲的张野塘，并招为快婿。身边还聚集着当时苏州的洞箫名手张梅谷、著名笛师谢林泉、老曲师过云适，及学生张小泉、季敬坡等，形成一个志趣相投的艺术团体。魏良辅刻苦钻研，“足迹不下楼者十年”，大胆吸收北曲和海盐腔等诸腔之长，融进吴下山歌的营养，“转喉押调”，“度为新声”。魏良辅十分讲究字音的高下、疾徐、清浊的变化，注意声调平、上（shǎng）、去、入的婉协，以及字头、字腹、字尾的区分，采用了包括箫管、弦索、鼓板在内的完备的伴奏，从而在昆山腔原来基础上创造出一种转音若丝、流丽悠远的“水磨调”，“出乎三腔之上，听之最足荡人”（徐渭《南词

叙录》)。

魏良辅改革后的昆山腔深受苏州一带各阶层人士的欢迎和喜爱，唱曲活动如火如荼。不久，昆山人梁辰鱼（伯龙）依照昆山新声创作了传奇《浣纱记》，获得演出成功，使昆山腔从清唱曲跃居为戏曲声腔，迅速扩大了影响。海盐腔、余姚腔逐渐衰落，湮没无闻。弋阳腔不得不退避三舍。昆山腔传进北京，获得统治者和文人士大夫的宠爱，赢得“官腔”称号。“四方歌曲必宗吴门”，昆山腔成为明清两代拥有最多作家和作品的第一声腔剧种。由于明清传奇主要是依照昆山腔新声的格律和排场演唱的，故有人称之为“昆曲传奇”。

二 初期三大剧作

传奇的兴盛使我国古典戏曲进入一个新的发展阶段，出现了戏曲发展史上的第二个高峰。据不完全统计，有姓名和笔名的明清传奇作家共有 430 多人。他们创作了 1 800 多部传奇作品，连同无名氏的作品，总数在 2 800 部以上。

明清传奇经历了近 400 年的历程，大致可分为四个阶段：第一阶段，从明初到明嘉靖、隆庆年间，约 200 年光景，传奇继承宋元和明初戏文，逐步确立了自己的体制。海盐、余姚、弋阳、昆山诸腔在民间兴起、流布、成熟，传奇创作开始起步；第二阶段，从明万历年间到明末，约

70 年时间，弋阳腔逐渐发展成弋阳腔系统，改革后的昆山腔进入极盛期。昆、弋争胜局面带来传奇创作的全面繁荣，出现了汤显祖那样杰出的剧作家和《临川四梦》那样优秀的作品；第三阶段为明末清初之际，昆山腔和传奇创作进入调整、总结阶段，以李玉为首的“苏州作家群”和戏曲理论家李渔是这一阶段的健将；第四阶段，从康熙末年到乾隆末年，大约 80 多年时间，昆曲由盛而衰，然而却矗起“南洪北孔”两块丰碑。

在第一阶段，传奇创作较为沉寂，但《宝剑记》、《鸣凤记》、《浣纱记》值得注意。

《宝剑记》，作者李开先（1502—1568），字伯华，号中麓，山东章丘人，进士出身，官至太常寺少卿，因上书抨击朝政而得罪权贵，40 岁罢官回乡。家蓄声伎，以征歌度曲自娱。李开先自比元曲家马致远、张小山，与同代杂剧作家康海、王九思有交往，志趣相投。李开先极爱藏书，有“词山曲海”之称。他是“嘉靖八才子”之一，著述甚富，颇有文名。

《宝剑记》是李开先的代表作，演林冲逼上梁山故事，取材于《水浒传》，但有所改动。在《水浒传》中，林冲与高俅之间有夺妻之恨，屡遭暗算后，手刃敌人，走投无路而投奔梁山。《宝剑记》里，林冲并无个人恩怨，只是由于奏本弹劾奸臣高俅、童贯等人，便被设计陷害。剧中的林冲，满腹忧患，一腔忠贞，“志在兴革天下利害”，决心“轰轰烈烈做一场”，但遭遇了无数坎坷与不幸。作者在林

冲身上融进了自己宦途跋涉的体验：有建功立业的热血，有对权奸误国的激愤，有痛惜前程破灭的悲哀，更有掩藏不住的叛逆色彩。林冲是个集忠心与反骨于一身的新的戏剧人物形象。剧本突出了忠奸之间的斗争，这在严嵩专权的嘉靖时代显然有着深刻的现实意义。《宝剑记》的曲词典丽而不雕琢。尤其是《夜奔》一出，绘情绘事，情景交融，把林冲“专心投水浒，回首望天朝”，“一度忧君一怆（chuàng）神”的矛盾心理，以及功名未就、壮志难酬的英雄襟怀，揭示得淋漓尽致。这折戏至今仍活跃在昆曲舞台上，深受观众欢迎。

《鸣凤记》，作者不祥。演明代嘉靖年间，夏言、杨继盛夫妇及邹应龙等忠臣义士与严嵩集团生死搏斗的故事。“双忠”、“八义”经过五个回合的搏斗，终于斗倒严嵩，迎来“朝阳丹凤一齐鸣”的胜利。《鸣凤记》的题名即由此而来。剧本一开始就拉开了双方斗争的序幕：首辅夏言采纳兵部尚书曾铣意见，主张收复被胡人占领的河套一带失地。奸相严嵩勾结总兵仇鸾，为迎合皇帝苟且偷安的心理，百般阻挠。兵部车驾主事杨继盛闻悉此情，极为愤怒，上殿弹劾仇鸾。严嵩恼怒，设计杀害夏言和曾铣，将杨继盛贬为广西宜山驿丞。杨继盛被赦还京后，继续写本参奏严嵩，夫妻双双被害。接着又有董传策、吴时中、张鹤楼三人联名劾奏严嵩，均遭严刑拷打，发配充军。翰林学士郭希颜金殿直谏，也被严嵩毒害而死。新科进士邹应龙、林润仰慕夏言、杨继盛的气节风骨，挥泪凭吊英灵。严嵩大怒，

将二人改调边远之地。由于严嵩作恶太多，积怨甚深，引起天怨人怒。邹、林乘新皇帝即位，继续弹劾，严嵩罢官归里，其子世藩斩首于市。

鳴鳳記上

第一齣 末上

西江月 秋月春花易老賞心樂事難憑蠅頭蝸角總非真惟有綱常一定四友三仁作古雙忠八義齊名龍飛嘉靖聖明君忠義賢良可慶且問後房子弟今日搬演誰家故事 内應是一本同聲鳴鳳記 末原來是這本傳奇聽道始終便見大義

鳴鳳記 上一

鸣凤记

这是一出时事剧，人物、事件均有生活依据。严嵩是明代嘉靖年间有名的奸相，阴狠歹毒，罪恶昭彰。朝中正直之士，不顾杀头、充军、贬谪的危险，前仆后继，参奏弹劾，终于将恶贯满盈的严嵩父子推倒。剧本及时地反映了这场惊心动魄的斗争，歌颂了忠臣义士们刚直不阿、坚贞不屈的斗争精神。杨继盛是刻画得最为成功的人物。灯下写本、金殿劾奸、法场捐躯，写出了他的义烈、坚忍、无畏，相当真切动人。对严嵩父子及其党羽的揭露入木三分，神情毕现。此剧的缺点是，人物众多，情节复杂，未能很好地剪裁，不够集中紧凑。过分强调忠臣义士们的前后同一，未能展示人物的不同个性和行为动机。一再出现奏本、被害情节，未免雷同。

《浣纱记》，作者梁辰鱼（1521—1594），字伯龙，号少伯，江苏昆山人。他是个风流浪漫的文人，善歌唱，声如金石，好游侠，足迹遍及吴、楚间。魏良辅改革昆曲后，他首先响应，用昆曲新声编写了《浣纱记》传奇。此剧写的是春秋时期吴越兴亡故事，以范蠡（lǐ）和西施之间的爱情为线索，反映了吴越之间错综复杂的斗争：吴王夫差率大军攻破越国都城，范蠡和越王勾践夫妇作为人质被押往吴都姑苏。范蠡贿赂吴国权臣太



浣纱记

宰伯嚭（pǐ），通过伯嚭蒙蔽夫差，使他相信越王君臣是真心投降。吴国相国伍子胥一再提醒吴王夫差，警惕勾践君臣的韬晦之计，但刚愎（bì）自用的夫差不纳忠言，竟将勾践夫妻和范蠡放回越国。为倾覆吴国，范蠡施美人计，请求西施进吴宫为妃。西施深明大义，毅然前往，邀得夫差宠爱。夫差沉湎酒色之中，荒疏朝政。范蠡又借伯嚭之力，诳夫差举兵远征。伍子胥苦谏不听，自刎而死。越国乘吴国国内空虚，攻占了姑苏。西施进而设计把夫差骗到阳山绝境，夫差被迫自裁。范蠡与西施重逢，凯旋回国。他们深感越王勾践只能共患难，不可同安乐，伴君如伴虎，便双双泛舟五湖而去。

此剧批判了昏君佞臣，歌颂了范蠡和西施始终把国家大事摆在儿女私情之上的胸襟和格调，对范蠡和西施视高官厚禄如粪土，功成身退，泛舟五湖的明智举动尤为欣赏，从中透露出作者对功名富贵的厌恶。“泛湖”作结，别出心裁，打破了大团圆的旧套。这部带有浓厚政治色彩的爱情剧，开启了“借离合之情，写兴亡之感”的史剧格局，对后世的《桃花扇》有明显影响。

除以上三大剧作外，这一时期还有一些比较优秀的剧目，如张凤翼《红拂记》，融合唐人小说《虬髯（qiú rán）客传》和孟棨（qǐ）《本事诗》中徐德言和乐昌公主破镜重圆两个故事而成，主要叙述红拂慧眼识英雄李靖的故事。无名氏《苏武牧羊记》演汉代苏武出使北国，不辱使命，北海牧羊的故事。李日华《南西厢》，以南曲演唱张生、崔

莺莺故事。王济《连环记》演东汉王允巧施连环计，吕布戏貂蝉的故事。薛近兖（一说为徐霖，一说为郑若庸）根据《李娃传》改写的《绣襦记》，演郑元和与李亚仙的爱情故事。沈采《千金记》演项羽、刘邦争天下，萧何月下追韩信的故事。苏复之《金印记》演苏秦刻苦读书，六国封相故事。姚茂良《精忠记》演岳飞精忠报国反为秦桧所害的故事等，它们多取材于唐传奇、元杂剧和民间故事，较为通俗质朴，适宜场上搬演。

这一时期出现了一批专门在文辞上下功夫，“香色出于俊逸”的剧作家，形成了传奇创作中的文采骈俪派（骈绮派），因其大部分成员是昆山人，故又称为昆山派。开此先声的是明初老生员邵灿，他的《香囊记》演宋代张九成出使北国被围，其妻贞娘凭香囊认夫团圆的故事。语言刻意求工，以诗语入曲，“丽语藻句，刺眼夺魄”（徐复祚《曲论》），不知所云。郑若庸继承了《香囊记》的遗风，他的《玉玦记》演士人王商与其妻秦庆娘悲欢离合故事，剧中穿插了爱国词人辛弃疾的抗金关目，开创了传奇以才子佳人悲欢离合一人一事为主脑的格局，开骈绮派之先河。此剧内容空泛，文词骈丽浮华，连仆人的念白都华丽典雅，对仗工稳，而且用典极多，“句句用事，如盛书柜子，翻使人厌恶”（王骥德《曲律》）。梅鼎祚的《玉合记》是最典型的骈俪派作品，所有宾白均用四六句，不要说市民、农夫，就连士大夫“能解其语者几人?”屠隆的《彩毫记》，宾白也全用骈语，欲求一真语隽语本色语终卷不可得。这种文

风到晚明愈演愈烈，形成一种痼疾。

这一时期，传奇创作中还出现了“以时文为南曲”的逆流。大官僚邱濬（1421—1495）用写八股文的笔法来写《伍伦全备忠孝记》传奇，用生拼硬凑的情节演绎异母兄弟伍伦全、伍伦备如何处理五伦（君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友）关系，杜孝妇割肝孝姑，施叔青为使丈夫有后，特为丈夫买妾。刚刚听说丈夫被俘，就盼丈夫赶快尽忠而死，自己宁愿守节终生。全剧充满了荒诞不经的情节和令人作呕的说教，实在是非酸即腐，臭不可读。

三　汤显祖和沈璟

明代嘉靖、隆庆年间，魏良辅成功地改革了昆山腔。接着，梁辰鱼首先用昆山腔搬演了《浣纱记》传奇，轰动了当时的剧坛，各地争相上演，大大促进了传奇创作。万历年间，作者云起，灿若繁星。作品繁多，林林总总，形成我国戏曲史上继元杂剧之后的第二个黄金时代。汤显祖是这一时期最杰出的剧作家。

汤显祖（1550—1616），字义仍，号海若、海若士，一称若士，晚年号茧翁，自署清远道人，江西临川（今江西抚州南）人。出身于书香门第，广学博识，介乎儒侠之间，有改变世界之大志。因性格孤傲，不肯依附权相张居正，屡试不第。张居正死后次年中进士，又拒绝新任首辅申时


汤显祖画像

行、张四维的结纳，因而不得重用，做了个无权无势的南京太常寺博士。万历十九年（1591），汤显祖上《论辅臣科臣疏》，猛烈抨击朝政，被贬为岭南徐闻（今雷州半岛）典史。三年后迁遂昌知县。任职期间，力劝耕读，压抑豪强，驱除虎患，除夕允许囚徒与家人团圆，元宵纵囚观灯，深得老百姓爱戴。汤显祖越来越清醒地认识到明王朝的腐败，深感无法实现抱负，遂于万历二十六年（1598）辞归乡里，建玉茗堂清远楼，潜心于著述。他的剧作，除《紫钗记》作于万历十五年前后，其余三部都在这时次第完成。

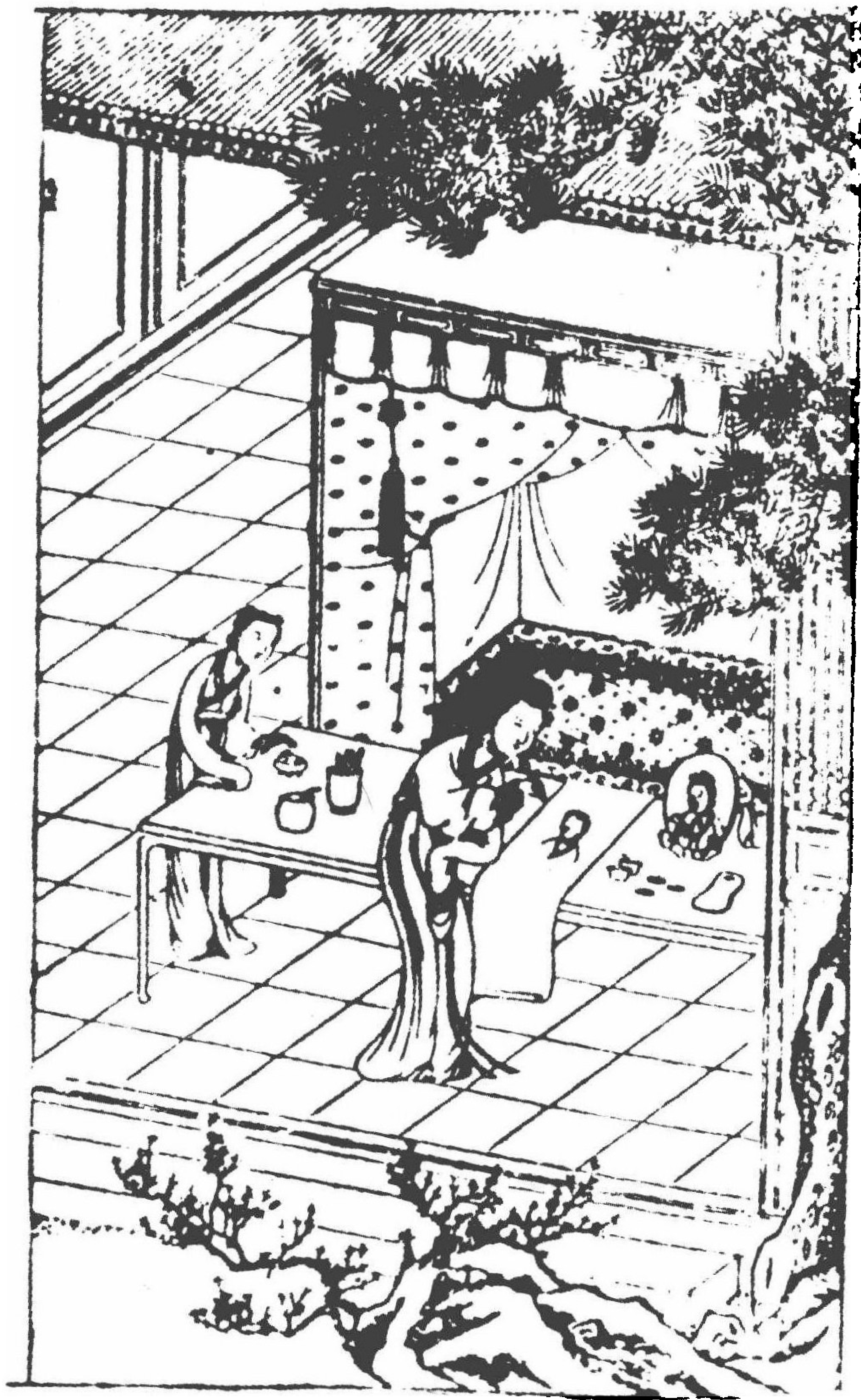
汤显祖生活的时代，朝政腐败之极。内外交困，危机四伏，“国势如溃瓜，手一动而流液满地矣”（《去伪集》卷五《答孙月峰》）。许多对现实不满而又有创见的知识分子，努力打破程朱理学的束缚，反对“存天理，灭人欲”的封建教条，兴起了以泰州人王艮为首的“左派王学”。汤显祖早年曾从学于王艮的再传弟子罗汝芳，深受“左派王学”的思想影响。汤显祖与思想豁达、气盖一世，以禅学名义反程朱理学的达观（紫柏）和尚是莫逆之交。他最敬佩的人则是晚明著名的启蒙思想家李贽（zhì）。李贽猛烈攻击儒家经典和孔孟之道，揭露假道学的虚伪和丑恶，主张重视功利，提出“穿衣吃饭即是人伦物理”的思想，被看作“狂人”和“异端”。在他们的影响下，汤显祖成为文学戏

剧界反理学思潮的杰出代表。他曾公开声称“师讲性，某讲情”（陈继儒《批点牡丹亭题词》、吴人《还魂记或问十七条》）。他认为，“世总有情”（《耳伯麻姑游诗序》），“人生而有情”（《宜黄县戏神清源师庙记》），强调“情至”观念与封建主义性理之学的不可调和。他推崇徐渭的浪漫主义精神和李贽的“童心说”，崇尚真情，认为“文章之妙，不在步趋形似之间。自然灵气，恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状，非物寻常得以合之。”（《合奇序》）他主张“凡文以意、趣、神、色为主”（《答吕姜山》），反对按字谋声等形式主义倾向，强调内容不受声律束缚。

汤显祖著述丰富，除诗文外，最重要的成就是他的戏曲创作。他平生写过五部传奇，处女作是《紫箫记》，与友人合作，且未完成。另外四部是：《紫钗记》、《牡丹亭》（《还魂记》）、《南柯记》、《邯郸记》，合称《临川四梦》（《玉茗堂四梦》）。

《紫钗记》取材于唐代蒋防《霍小玉传》，是在半成品《紫箫记》基础上写成的，标志着汤显祖创作思想的飞跃和艺术上的成熟。此剧演李益与霍小玉的爱情故事，塑造了痴情的小玉，豪侠的黄衫客，有缺点和弱点的有情文人李益及强权者卢太尉，突出了“情至”与“强权”的斗争。其中《折柳阳关》，描写李益与小玉泣别的绵绵之情，颇为动人，成为昆剧传统折子戏。

《牡丹亭》在《临川四梦》中成就最高。作者自己也说：“一生四梦，得意处惟在《牡丹》。”（王思任《批点



牡丹亭

玉茗堂牡丹亭叙》）此剧取材于明话本《杜丽娘慕色还魂》，但又充实了大量新的内容。南安郡太守杜宝的女儿杜丽娘，耐不住读经的枯燥，在丫环春香陪伴下，到花园

游玩。姹（chà）紫嫣（yān）红、群鸟争喧的烂漫春光，突然使她感悟到青春的美好和短暂，引起无限伤感。一时间精神困倦，蒙眬睡去。梦中见一翩翩书生，手执柳枝与她幽会。醒来怅然，追思不已。再度寻梦，不见伊人。丽娘相思染病，临终前描下真容，题诗于上，埋于花园太湖石下。不久，丽娘香消玉殒（yǔn），葬于牡丹亭边，建起梅花庵。三年后，广州书生柳梦梅赴京赶考，途经南安郡，因染病住进梅花庵，并在太湖石下拾到丽娘的真容画像，竟和梦中所见女子一模一样。梦梅焚香拜画。入夜，丽娘竟从画上走下。梦梅遵丽娘之嘱，掘墓开棺，丽娘竟得复生。二人结为夫妻，同赴临安（今杭州）应考，又至扬州寻父。杜宝将柳梦梅当成掘墓之贼，痛打关押，也不信丽娘复生。后经反复验证，才信此事。最后，皇帝出面方得圆满解决。

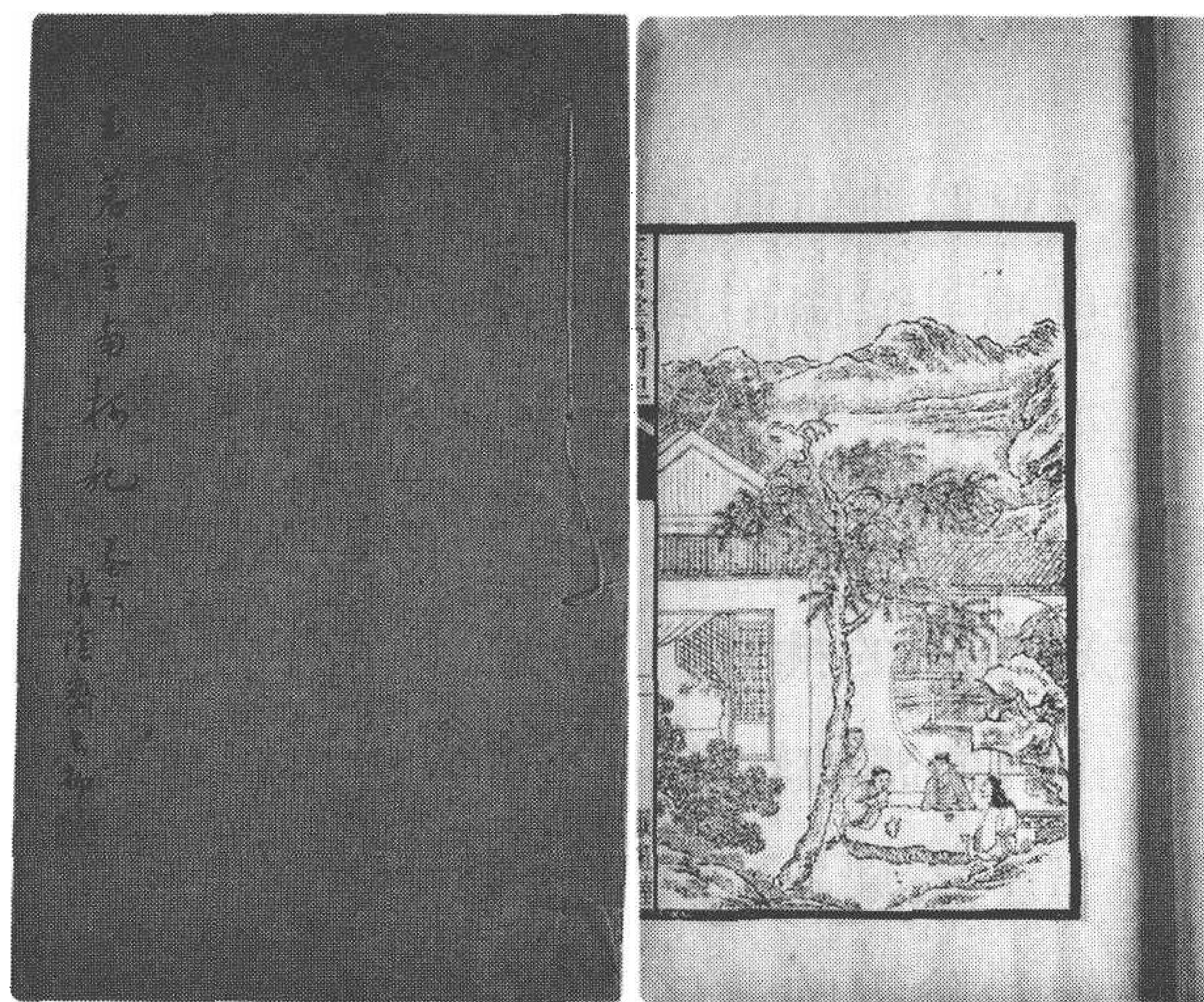
杜丽娘为追求痴心的爱情和理想的生活，所经历的梦幻生死的奇异故事，是那样奇特、浪漫，又是那样深刻、真实。这一切并非作者的奇思遐想，而是来自人们对青春的珍惜和对生活的热爱。杜丽娘年方二八，天生丽质，“一生儿爱好是天然”，憧憬着“花花草草由人恋，生生死死随人愿，酸酸楚楚无人怨”的自由幸福生活。但封建礼教压抑了她的本性，扼杀了她的情愫。在一次念《诗经》的时候，她突然悟出人生的真谛，发出“人不如鸟”的感叹。接着在游园中又发现了“春色如许”的园林。美好的大自然感应了她的心灵，唤醒了她青春的活力，点燃了她

心中爱美、爱自然、爱自由的火焰。她感到环境的窒息、死寂，青春的易逝，更激起渴望美好生活的热望。然而，这样的天性和情感在当时是不合礼法的。于是，杜丽娘的痴情化作梦境，在梦中突破牢笼，得到应该得到的一切。梦境是与黑暗现实对立的美好世界，“梦中之情，何必非真?”为了寻觅梦境，她“生者可以死，死可以生”，那自由迸发、超越生死的“纯情”和“至情”，具有冲击理性、笑傲生死的威力。表面看去，杜丽娘似乎没有针锋相对的冲突对手，戏里也缺乏常见的那种发生在正、反面人物之间的戏剧冲突；而实际上，贯穿全剧的是情与理的矛盾，理想与现实的矛盾，以及由此引发的内心冲突。似幻却真，更加激动人心，更能真实地反映晚明社会的某些本质。

《牡丹亭》所写的是恍惚迷离的奇异故事。杜丽娘由生入死，死而复生，梦牵魂绕着柳梦梅。塾师陈最良穿针引线，把杜丽娘、柳梦梅、杜宝联成一体，使得时、空统一，现实与梦幻交织，既具有深刻的现实意义，又带有浓厚的浪漫主义色彩。《牡丹亭》的人物各有个性，“笑者真笑，笑则有声；啼者真啼，啼即有泪；叹者真叹，叹即有气。杜丽娘之妖也，柳梦梅之痴也，老夫人之软也，杜安抚之古执也，陈最良之雾也，春香之贼牢也，无不从筋节窍髓，以探其七情生动之微也。”（王思任《批点玉茗堂牡丹亭叙》）《牡丹亭》自问世后，“家传户诵，几令《西厢》减价”（沈德符《顾曲杂言》），产生了巨大的社会反响，杜丽

娘的悲惨命运引起闺阁妇女的强烈共鸣。

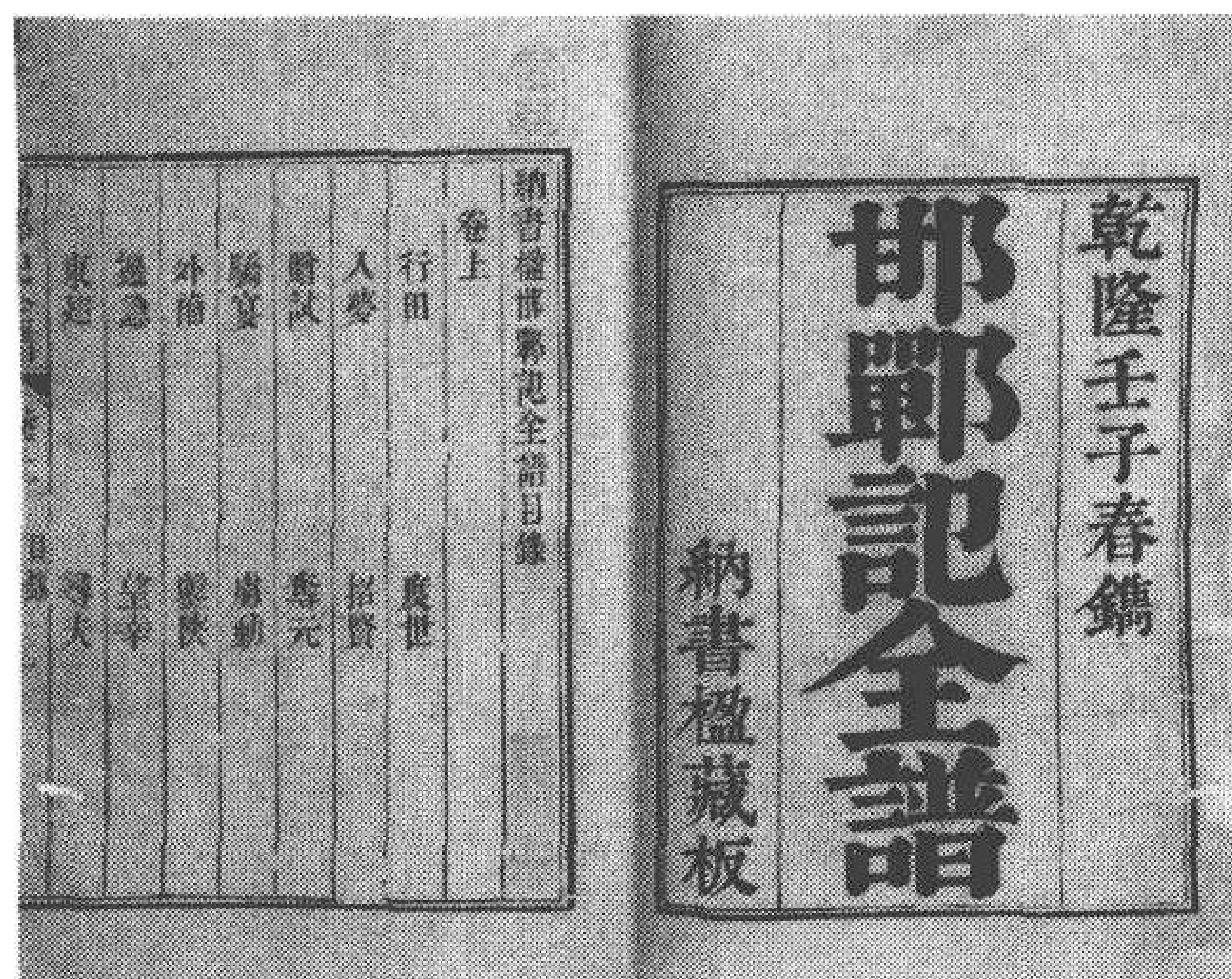
《南柯记》和《邯郸记》是汤显祖辞官回家隐居后的作品。《南柯记》取材于唐传奇《南柯太守传》，演书生淳于棼（fén）在大槐树下入梦，梦中被招为大槐安国驸马，并任南柯太守。因政绩卓著，又被拜为丞相。他笼络权贵，骄纵逞威，终于被政敌打倒，遣归乡里。这时，淳于棼从梦中醒来，经老僧指点，才知大槐安国即大槐树上的蚁穴，已被一阵风雨冲毁。于是，幡然醒悟，皈（guī）依佛门。



南柯记

《邯郸记》取材于唐沈既济《枕中记》，又在同题材元杂剧基础上增饰而成。演卢生投宿店家，得吕洞宾瓷枕，梦中娶了有钱有势的妻子崔氏。在她的调度下，凭借金钱神通谋得状元，又累建河功、边功；但因政敌暗算，竟被

流放海南，直到政敌被诛，才得还朝。做了20年宰相，备受皇帝恩宠，享尽荣华富贵。死后醒来，才知是春梦一场，店家的黄粱米饭尚未煮熟。



邯郸记

这两出戏貌似神仙道化，有浓重的“谈玄礼佛”成分和消极出世思想，实际上是假托唐代，反映晚明的官场和社会。汤显祖认为，“性无善无恶，情有之”（《复甘义麓》）。如果说《牡丹亭》是对真情的讴歌，那么，这两出戏则是对“矫情”的批判，突出了讽世的主题。从淳于棼由美向丑、由善向恶的转化中，可以看出封建官场像染缸，封建权势是罪恶之源。从卢生遭遇则暴露出封建官场内的明争暗斗及统治阶级的奢侈糜烂。这两出戏结构特异，都包括三个有机组成部分：主人公入梦前的落魄，梦中的风云际会，梦醒后的悟道出世。入梦是开端，梦境是发展，梦醒是高潮和结局。这样，就把现实与梦幻融为一体，将荒诞、象征和写实糅合一处。虽然同是“因情成梦，因梦成戏”，却与《牡丹亭》迥异其趣。明代王思任《批点玉茗

堂牡丹亭叙》云："《邯郸》仙也，《南柯》佛也，《紫钗》侠也，《牡丹》情也。"它们以不同的风格，从不同的侧面折射出明代社会，表现了汤显祖的人生理想。

与汤显祖同时代的沈璟也是当时剧坛上的代表人物。沈璟，江苏吴江人，出身于官宦人家，万历二年中进士，官至光禄寺丞。他能诗、工书、精律、善唱，退隐之后敛迹乡居，寄情词曲，自号"词隐先生"。他创作传奇 17 种，合称《属玉堂传奇》，大都佚失，仅有七种存世。其中《义侠记》是他的代表作，演武松打虎、杀嫂、醉打蒋门神、血溅鸳鸯楼、逼上梁山、接受招安的故事。专在"义侠"上做文章，把武松士大夫化，强调他不肯反叛，主动接受招安，还增添了武松夫人节妇贾氏，显得不伦不类。但此剧写得通俗本色，有好几出一直流行歌场，如《挑帘裁衣》、《打虎》、《杀嫂》等。《博笑记》是沈璟后期作品，由 10 个互不相关的小喜剧组成。这 10 个小喜剧是：巫举人痴心得妾、乜（niè）县佐竟日昏眠、邪心妇开门遇虎、起复官遘难身全、恶少年误鬻妻室、诸荡子计赚金钱、安处善临危祸免、穿窬（yú）人隐德辨冤、卖脸客擒妖得妇、英雄将出猎行权。《博笑记》用剧中人作为串联，构成一部传奇，可以说是传奇及杂剧的变体和创新。结构颇有特色，彻底打破了以才子佳人、历史英雄人物作主人公的惯例，写了和尚、道士、骗子、商贩、小偷、下层官吏、寡妇、恶少、荡子各色人等，扩大了表现领域。表面上看去是为了博笑、逗趣，实际上意在戒淫警盗，匡扶世风，颇多封

建说教。

沈璟的成就主要表现在戏曲理论方面。针对当时戏曲创作典雅、骈俪成风，脱离舞台演出的弊病，他提出“声律论”和“本色论”。修订增补《南九宫十三调曲谱》（21卷），成为作曲、唱曲者遵循的典范，对南曲声律产生了很大影响。他崇尚本色，要求传奇剧本语言通俗易懂、朴实自然，也是有现实意义的。问题是他过分注重形式，片面强调声律的重要性，以至走向极端。他说：“宁协律而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧”（吕天成《曲品》卷上），甚至主张：“宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓”（《词隐先生论曲》）。为求本色自然，他在传奇里不加提炼地搬用家常用语，“以鄙俚可笑为不施脂粉，以生梗稚率为出之天然”（《谭曲杂札》），这样难免造成粗糙、浅薄。

沈璟在明代剧坛上地位显著，影响巨大，追随者很多，包括一批剧作家和戏曲批评家及理论家。因为沈璟是吴江人，故被人称为“吴江派”。剧作家有叶宪祖、范文若、袁于令、卜世臣、沈自晋等。叶宪祖的代表作是《鸾锟（bī）记》，演唐代大诗人温庭筠与女道士鱼玄机的爱情故事，鱼玄机聪明美丽，多才多艺，舍己救人，颇有侠士风度，堪称巾帼须眉。范文若的代表作是《花筵赚》，演温峤玉镜台故事。《鸳鸯棒》则酷似《今古奇观》中的金玉奴棒打薄情郎故事。袁于令的代表作是《西楼记》，写御史之子、才子于叔夜与妓女穆素徽好事多磨的爱情故事，具有“极幻、

极怪、极艳、极香”之特色。卜世臣的代表作是《冬青记》，演元初秀才唐珏、太学生林德阳冒险偷葬宋代诸帝骨殖的故事，悲愤而激烈，情景真切，曾演于苏州虎丘千人石上。沈自晋的代表作是《翠屏山》，演水浒石秀杀嫂故事。

追随沈璟的戏曲批评家及理论家中，以吕天成和王骥德贡献最大。吕天成的《曲品》是一本评论传奇作家、作品的专著，保存了众多的传奇作家和戏曲目录资料，阐发了不少关于戏曲创作规律的真知灼见。王骥德是吴江派最有成就的戏曲理论家，《曲律》是他的力作，探讨了南北曲流派、南曲声律、传奇作法，并对元、明两代的戏曲作家和戏曲作品进行了广泛的品评。尤为难得的是对汤显祖和沈璟关于文词和声律孰轻孰重的争论给予了实事求是的科学总结。明末的通俗文学大家冯梦龙，确守“词隐”家法，堪称吴江派健将。他曾删定传奇 15 种，题为《墨憨斋定本》，对沈璟和王骥德十分崇拜。

汤显祖和沈璟代表明代戏剧舞台上的两大流派，各有其鲜明的特点。两派有分歧和争议，也有交流和融合，当时和后来主张“以临川之笔协吴江之律”、“汤词沈律”、“合之双美”者大有人在。特别是在创作实践中，不少传奇作家既重文词，又讲格律，写出不少“案头场上，交称便利”（吴梅《顾曲麈谈》）的佳作，如吴炳的《西园记》（《粲花五种》之一）、孟称舜的《娇红记》等。明末清初的李玉及清初的洪昇和孔尚任都可以说是“以临川之笔协吴

江之律”，将两者相互结合的典范。

四　李玉和李渔

汤显祖和沈璟处于传奇创作、演出的极盛时期。到了明末，不少传奇作家只顾在案头纸面上舞文弄墨，斤斤于格律，刻意于辞藻，写出的剧本不适合演出。还有一些传奇作家，不从生活出发，瞎编乱造，只求热闹出奇，不顾情理根由。他们写的戏里充斥着女扮男装、兴妖作怪、装神弄鬼之类的荒唐情节，根本没有审美价值。

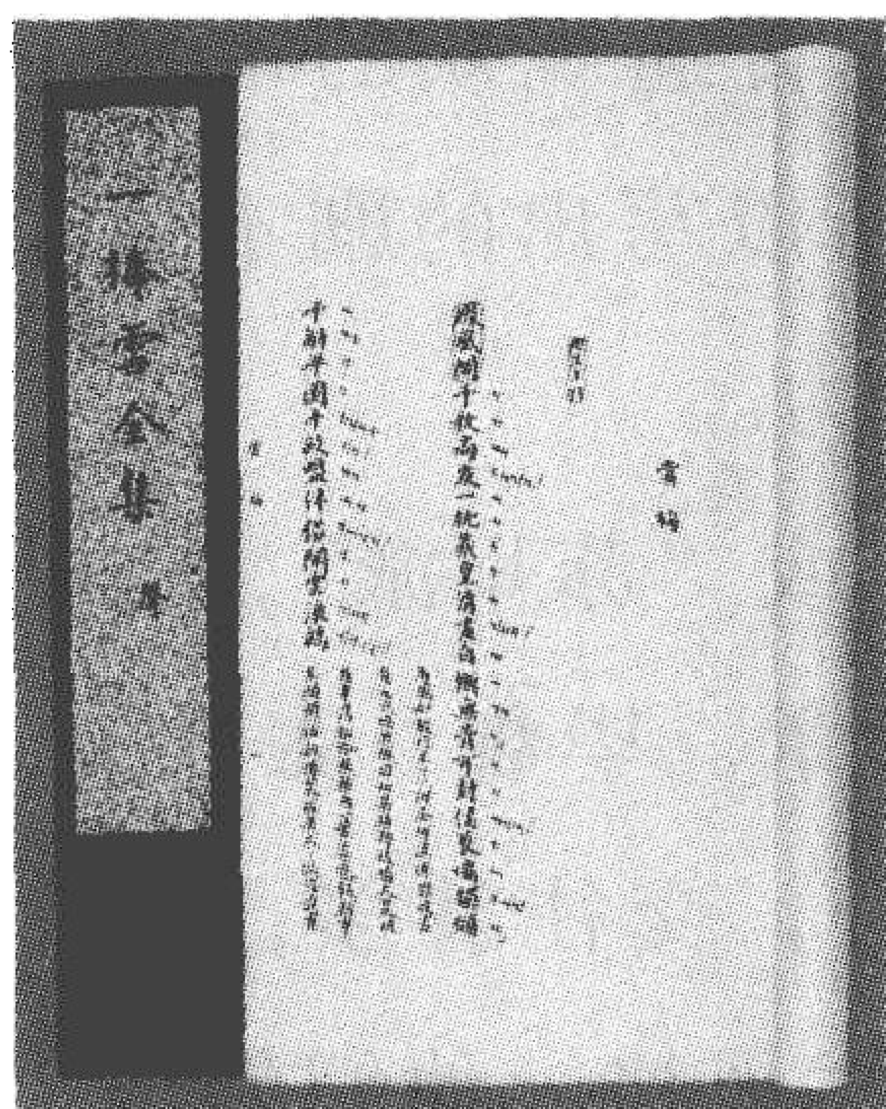
在这种局面下，苏州剧坛上一批传奇作家异军突起。他们有点像宋元时代的“书会才人”，大都是靠为戏班写戏谋生的寒儒。由于沉抑下层，熟悉社会生活，了解民间疾苦，后来又经历了明清易代的世变离乱，他们肚子里有丰富的素材，剧作内容都很充实、丰富。他们喜欢选取苏州一带的重大时事、历史故事和民间传说，创作具有现实性和地方色彩的传奇作品。他们主张用戏曲揭露时弊，抨击黑暗的现实，抱着“宫商谱入非游戏”（李玉《万里圆》末出）的严肃态度从事戏曲创作，做到“锄奸律吕作阳秋”（李玉《清忠谱·谱概》［满江红］）、“笔底锋芒严斧钺”（李玉《人兽关》末出）。他们反对胡编乱造，不屑于“谈天说鬼话风流”（李玉《永团圆》末出尾声），强调“笑有声，哭有泪，文章真率动人宜”［朱皠（hé）《十五贯》末

出尾声]。因为他们贴近生活，又尊重普通观众的审美习惯，加上他们大都熟悉戏班和舞台，所以写出的剧本便于搬演，雅俗共赏，具有长久的舞台生命力。

后世把这批剧作家称为“苏州群”或“苏州派”，包括李玉、朱皠（朱素臣）、朱佐朝、叶时章、毕魏、张大复、邱园等20多位。他们彼此间志同道合，交往甚多，经常“同编”、“同阅”，形成比较一致的艺术风格。他们创作了大批传奇作品，只是由于地位低下，刊刻极少，大多散佚，只留下部分梨园抄本。

在“苏州群”剧作家中，李玉著作最富，影响最大。李玉，字玄玉，一作元玉，号苏门啸侣，又号一笠庵主人。生卒年不详，只知他曾在明万历朝丞相申时行府中当过家人，得到读书看戏的机会。由于他的刻苦勤奋，“上穷典雅，下渔稗（bài）乘”。起初，李玉曾想走读书做官的路，但被申公子压制，直到明末才中了个副榜举人。李玉恪守正统道德观念，遗民意识强烈，入清后“绝意仕进”，专心致志地从事传奇创作，借戏剧抒愤言志。由于他深思好学，博古通今，毕生创作了30多部（一说为40多部，一说为60多部）传奇，有整本留存于世者19种。李玉还精于曲学，他曾协助张大复编定《寒山堂南曲谱》，参与了沈自晋《南词新谱》的编制，并亲自编定《北词广正谱》（18卷），“考订翔实，论列精审”，被后世曲家视为宝鉴。

李玉的成名之作是早期的“一、人、永、占”，即《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》，曾以《一笠庵


一捧雪

四种》的名目刊行于明末崇祯年间，风行天下。《一捧雪》尤负盛名。此剧取材于“伪画致祸”的传说，写莫怀古想投靠严世蕃补官，严世蕃索要他的传家之宝“一捧雪”玉杯。莫怀古舍不得献出，便用一只假杯应命。严世蕃倒没发现破绽，反倒是被莫怀古从饥寒中搭救出来的裱褙匠汤勤告了密，引来抄家搜杯、追捕杀头的塌天大祸，付出了忠仆莫成代死，爱妾雪艳娘殉身的代价。剧本抨击了权奸严世蕃以官场作市场，拿国法来交易，卖官鬻爵，营私舞弊，贪婪地聚敛财富，肆无忌惮地捕杀无辜的罪行，谴责了中山狼式的小人汤勤。汤勤为了攀高枝向上爬，以怨报德，忘恩负义，甚至要把恩人莫怀古置于死地。损人利己是他的本性，翻云覆雨是他的惯技，有奶便是娘是他的准则。剧本通过一系列典型化细节，绘声绘色地描摹出汤勤丑恶的嘴脸，揭示了他卑劣龌龊（wò chuò）的灵魂，完成了他那“存心刻薄，彻骨势利，狠毒千般，阴谋百计”的典型性格塑造。

此剧歌颂了美丽贤淑、通情达理、坚贞不屈、侠义过人的雪艳娘，虽着墨不多却颇有光彩。作者对于莫成充满了同情。莫成身为下贱，但人很机警、干练。他一开始就看出汤勤言词谄谀，行藏奸诡，不是善类，提醒莫怀古注意。抄府搜杯时，他机警地带着玉杯隐藏起来，免了主人

一时之祸。逃难路上，又是他及早逃脱，黑夜潜入帅府，乞求戚继光搭救主人。在众人束手无策的时候，他毅然提出以身代主。这种自我牺牲包含着十分复杂微妙的动机和思绪：既出于抗议强暴、救助弱者的正义感；又掺杂了等级观念和奴隶道德的意识；还潜藏着不满现状、一死求得解脱的抗争。在他看来，与其做奴隶永无出头之日，倒不如替老爷去死，落个青史标名、万古流芳。总之，莫成是个复杂的悲剧人物，具有深刻的认识意义。

《占花魁》是李玉的得意之作，取材于《醒世恒言》中的《卖油郎独占花魁》。与小说不同的是，剧中着意点染了金兵入侵，汴梁失守，百姓流亡的时代背景，细腻地描写了秦钟（种）和莘瑶琴（花魁娘子）在患难中相识、相爱的过程。秦钟（种）是卖油小贩，心地善良，忠厚笃诚，对美好幸福的爱情无限憧憬。他爱莘瑶琴，不是“癞蛤蟆想吃天鹅肉”，也不是变态的“秦楼之恋”。他十分惋惜莘瑶琴落入娼家，受公子王孙的玩弄糟蹋。为使莘瑶琴免遭狂蜂浪蝶的袭击，他甘作“护花神”。为了护花，他不惜代价。他尊重莘瑶琴的人格，有怜香惜玉之心，而无半点轻狂放浪之态。他是一位赤诚的情种。

莘瑶琴本是良家女子，聪明、美丽、纯洁。因被歹徒拐骗，偶落风尘。虽然红极一时，内心却极端痛苦，随时准备从良。开始，她并不爱秦钟（种），怎奈阅尽风尘，俱属薄幸，唯独秦钟（种）一片真情。秦钟（种）三次探芳，等候半夜，服侍一宿，真正把她当成人看待，后来又从冰

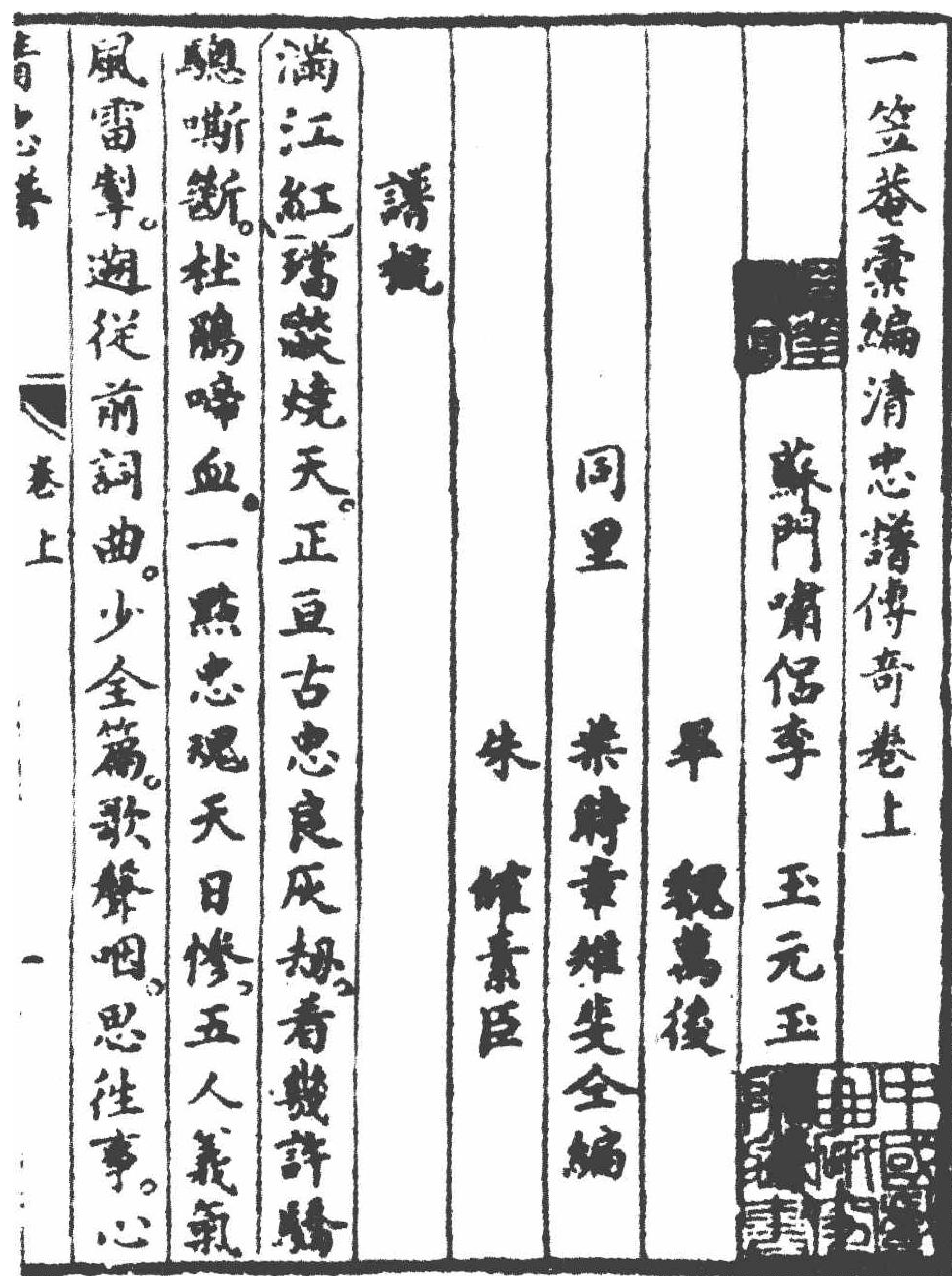
天雪地中搭救了自己。于是，莘瑶琴毅然投入秦钟（种）怀抱。显然，二人结合的基础不是钱财和名位，而是真情。这种爱情本身就是对明末世风日下、寡情少义现实的批判，体现出进步的爱情理想。

李玉生活的苏州，城市经济相当繁荣，阶级矛盾和民族矛盾异常激烈。晚明曾多次爆发反税监、反暴政的市民运动。江南几次大规模的“奴变运动”，李自成、张献忠领导的起义风潮，也都曾波及到这里。清兵南下时，苏州人民进行了顽强的抵抗，遭到残酷的屠杀。李玉目睹了这一切，并用他的大量剧作勾勒描绘出这一特定时代东南地区的生活图画。其中，最具有特色的是他的时事剧《清忠谱》。

《清忠谱》取材于明天启六年（1626）“五人义”事件，从一个侧面反映了东林党和阉党之间的斗争。明代宦官之祸，以魏忠贤最烈。魏忠贤利用熹宗昏庸，勾结熹宗乳母客氏，把持朝政，祸国殃民。他广收羽翼，遍置鹰犬，加强厂卫，实行血腥恐怖的特务统治，对敢于和他斗争、清廉正直的东林党人大肆迫害，连退职乡居的吏部员外郎周顺昌也不能幸免。就在缇骑（tí jì）到苏州捉拿周顺昌时，苏州市民忍无可忍，以五义士为首，聚集万千市民到府衙请愿，要求释放周顺昌。面对骄横无理的缇骑，请愿群众义愤填膺，当场打死缇骑二人。巡抚毛一鹭躲进厕所。事后，阉党大为震怒，企图屠城，后经斡（wò）旋，以杀五义士了结。这悲壮慷慨的一幕，被李玉及时而出色地搬

演于舞台上。

周顺昌是《清忠谱》的主要人物。他清廉耿直，不畏权势，居官多年，仍是一贫如洗。寒天大雪，茅舍萧然，无火无炭，儿女们“衣无重絮，食止菜羹”。学生陈知县来访，也只能以水酒一壶、生腐（豆腐）一方来招待。剧本浓墨重彩地描写了他生祠骂像，公堂上以杻（chǒu）击贼、碎齿喷奸，以及狱中见子、慷慨就义等场面，歌颂了他视


一笠菴彙編清忠譜傳奇卷上

蘇門嘯侶李 玉元玉

畢 魏萬後

同里 葉時章雉斐全編

朱 㿥素臣

譜槩

滿江紅 瑞燄燒天。正亘古忠良厄劫。看幾許驕驄嘶斷。杜鵑啼血。一點忠魂天日慘。五人義氣風雷掣。迴從前詞曲。少全篇。歌聲咽。思往事。心

清忠譜 卷上 一

清忠谱

死如归的大无畏精神。周顺昌铮铮铁骨的形象，概括了明代许多与阉党邪派进行斗争的正派官员的事迹，是李玉钦敬的理想人物。正因如此，连他的愚忠观念，李玉也十分欣赏，没有进行应有的批判。

在中国戏曲史上，《清忠谱》破天荒第一次把蓬勃兴起的市民斗争搬上戏曲舞台，塑造出市民阶层的正面形象，颜佩韦等五义士的英雄事迹悲壮感人，至今仍以《五人义》为剧名盛演不衰。

李玉创作的历史剧很多，《千忠戮》最负盛名。这部传奇反映明初“靖难之役”——建文帝朱允炆（wén）和他的叔父燕王朱棣（dì）之间争夺皇位的斗争。作者显然站在建文帝一边，深情歌颂了建文帝周围的“忠贞死节之臣”方孝孺、程济、吴成学、牛景先等。同时，谴责了朱棣借口“清君侧”和“靖难”，谋夺皇位的野心，揭露了他对异己势力的残酷打击和杀戮，嘲讽了转眼恩忘、反颜事敌的叛臣陈瑛等。但是，历史剧并不等于历史，剧中的艺术形象更不能和历史上的真人画等号。《千忠戮》的主题是复杂的，不仅有作者对历史的反思，而且包含着作者对现实生活的观察、评价和感受。剧中的描写使人联想起清初现实。建文帝不只是失位君主的形象，而且是沦亡故国的象征。建文帝的流离、痛苦与悲哀，不能简单地理解为流亡天子的不幸，而是含蓄委婉地表达了一种深沉强烈的亡国之恨，这与南明灭亡后大批遗民的思想感情是合拍的。剧中建文帝唱的那段“八阳”（八段唱词皆以“阳”字作结，依次为

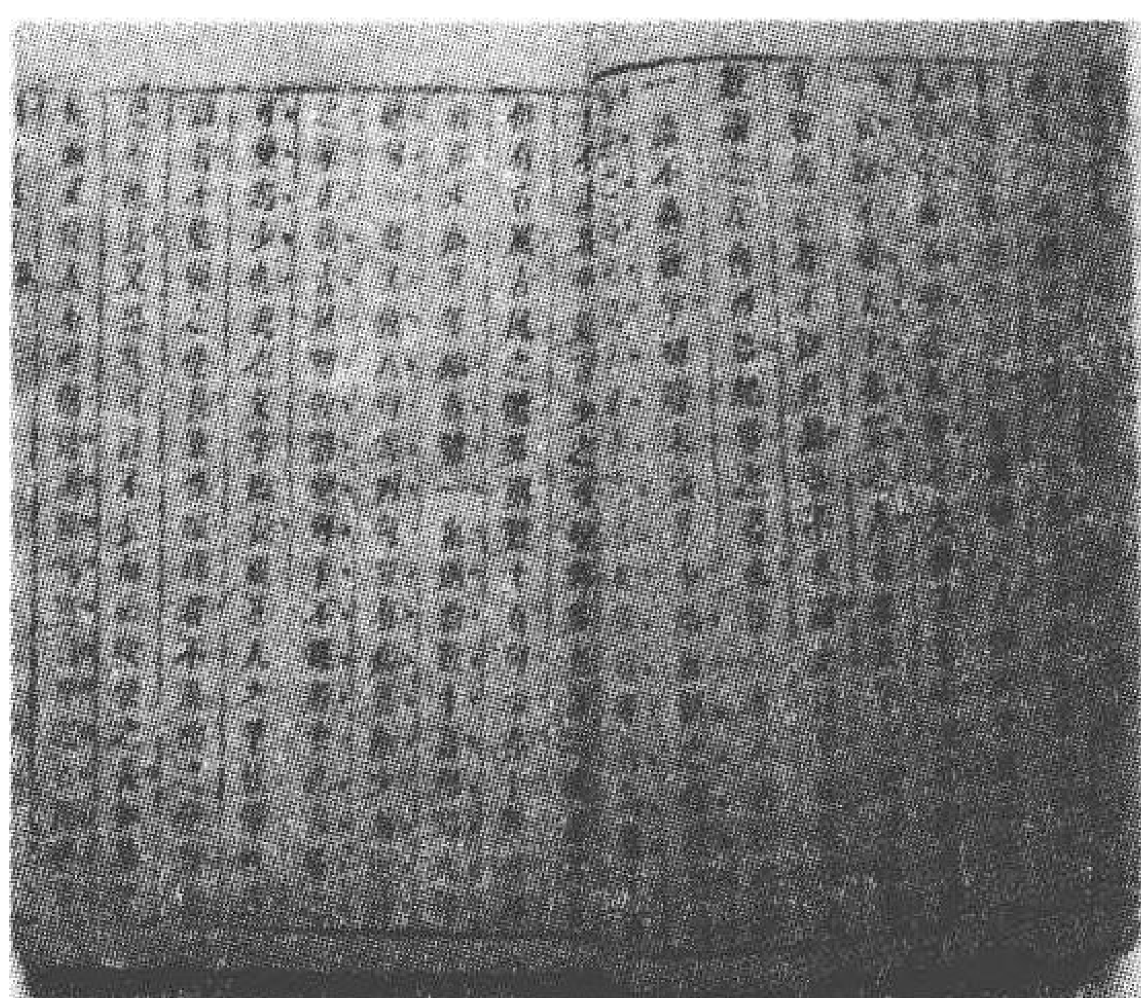
“襄阳”、“朝阳”、“斜阳”、“云阳”、“渔阳”、“睢阳”、“南阳”、“景阳”，俗称“八阳”，头一句为“收拾起大地山河一担装”），字字带血，声声含泪，在当时引起强烈的反响和共鸣。

李玉之外，朱皠的《十五贯》、朱佐朝的《渔家乐》、叶时璋的《琥珀匙》、张大复的《天下乐》和《如是观》、邱园的《虎囊弹》等也都十分流行。

明清之际，传奇创作进入调整、总结阶段，与李玉同代的李渔对传奇创作和昆曲艺术进行了全面、系统、科学的总结。李渔（1610—1680），字谪凡、笠鸿，号笠翁、新亭樵客、随庵主人，别署湖上笠翁，浙江兰溪人。幼年生活在江苏如皋，明末屡试不中，清初由兰溪移家杭州，后迁金陵（今南京），最后死在杭州。李渔一生的大部分时间携带着家庭戏班浪迹江湖，周游天下，奔走于缙绅豪门间，靠着“打抽丰”过日子，为士林所不齿。但他多才多艺，精通戏曲，著述很多，除诗、文、小说外，还有戏曲理论专著《闲情偶寄》和传奇《笠翁十种曲》。


闲情偶寄

《闲情偶寄》（《李笠翁曲话》）包括“词曲部”和“演习部”。“词曲部”从结构、词采、音律、宾白、科诨（hùn）、格局等六个方面论述了戏曲文学的特殊规律和技巧，提出“立主脑”、“减头绪”、“密针



闲情偶寄 2

线”、“脱窠臼”（kē jiù）等重要的结构原则和“戒讽刺”、“戒荒唐”、“审虚实”等注意事项。在语言运用方面，他主张“贵显浅”、“求肖似”、“求尖新”、“重机趣”、“戒浮泛”、“忌填塞”；要求科诨“戒淫亵”（xiè）、“忌恶趣”、“重关系”、“贵自然”。在演习部，分别从选剧、变调、授曲、教白、脱套等五个方面论述了戏曲表演、导演艺术及观众学。特别针对许多传奇作品松散、冗长的毛病，提出缩长为短、变旧为新。李渔认为：“传奇之设，专为登场。”他的戏曲理论不是空中楼阁，而是对戏曲艺术立体、综合的总结，将其上升到戏曲美学高度，具有普遍的指导意义，对后世戏曲的发展产生了巨大影响。

和戏曲理论的成就相比，李渔的传奇大为逊色。《笠翁十种曲》包括：《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》、《凤求凰》、《奈何天》、《比目鱼》、《玉搔头》、《巧团圆》、《慎鸾交》等，除《比目鱼》外，均为喜剧。李渔偏爱喜剧，他认为：“传奇原为消愁设，费尽杖头歌一曲。何时将钱买哭声，反令变喜成悲咽。唯吾填词不卖愁，一夫不笑是吾忧。举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。”（《风筝误》末出《释疑》下场诗）李渔具有圆熟的技巧，善于通过误会、巧合等方法，设置喜剧性关目，组织喜剧性场面，

营造喜剧性氛围。他的许多喜剧情节热闹，排场巧妙，插科打诨宛然入神，音律协调动听，语言通俗易懂，具有善驱睡魔的魅力，又能做到喜剧性与真实性统一，达到“妙在水到渠成，天机自露，我本无心说笑话，谁知笑话逼人来”（李渔《闲情偶寄》“词曲部·贵自然”）的境界。他的代表作《风筝误》颇能体现他的喜剧风格，此剧演茂陵才子韩世勋偶然从风筝题诗中得知，詹淑娟不仅美貌而且富有才华，顿生爱慕之心。而她的同父异母姊爱娟却假托她的名字约韩生相会。因其言语粗俗，相貌丑陋，将韩生惊走。爱娟另嫁戚友先，戚误将爱娟当淑娟，婚后方知搞错。后来，韩生中了状元，几经曲折，方与淑娟完婚。此戏情节新奇，关目别致，语言幽默，历来风行舞台，常演不衰。

李渔为了标榜所谓“风流道学”，多写儿女私情，风流韵事，以所谓“拥双艳”、一夫多妻为佳话，格调不高，思想平庸，流露出儇（xuān）薄无耻的人生态度和行为方式。而刻意追求新奇巧妙，也不可避免地带来矫揉造作的毛病。李渔的传奇常常是“朝脱稿暮登场”，往往来不及推敲，所以显得粗糙。

五　“南洪”和“北孔”

李玉和李渔是明、清之际剧坛上的两员健将，他们分

别在创作和理论方面卓有建树。到了清代康熙年间，又有两颗巨星在我国剧坛上升起，这就是著名的“南洪”和“北孔”。

“南洪”即洪昇（1645—1704），字昉思，号稗畦，浙江钱塘人。自幼聪颖过人，才华横溢。24岁赴京入国子监就学，意在求取功名。然而由于发生“家难”，坎坷不断，使洪昇陷于困顿潦倒之中。加上他恃才傲物，秉性疏狂，一直功名无望。他不肯为统治者歌咏功德，却积十余年的辛苦，写下抒发兴亡之感的《长生殿》传奇。康熙二十八年（1689），因为在佟皇后的丧期内演唱该剧，被御史弹劾，引起一场轩然大波，被国子监除名削籍。洪昇携眷返杭，从此寄情山水而疏狂如故。不久，从外地观剧归来，乘舟不慎落水而死。洪昇年轻时便“以诗鸣长安”，诗、词、散曲很多，剧作12种，今存《长生殿》、《四婵娟》二种。

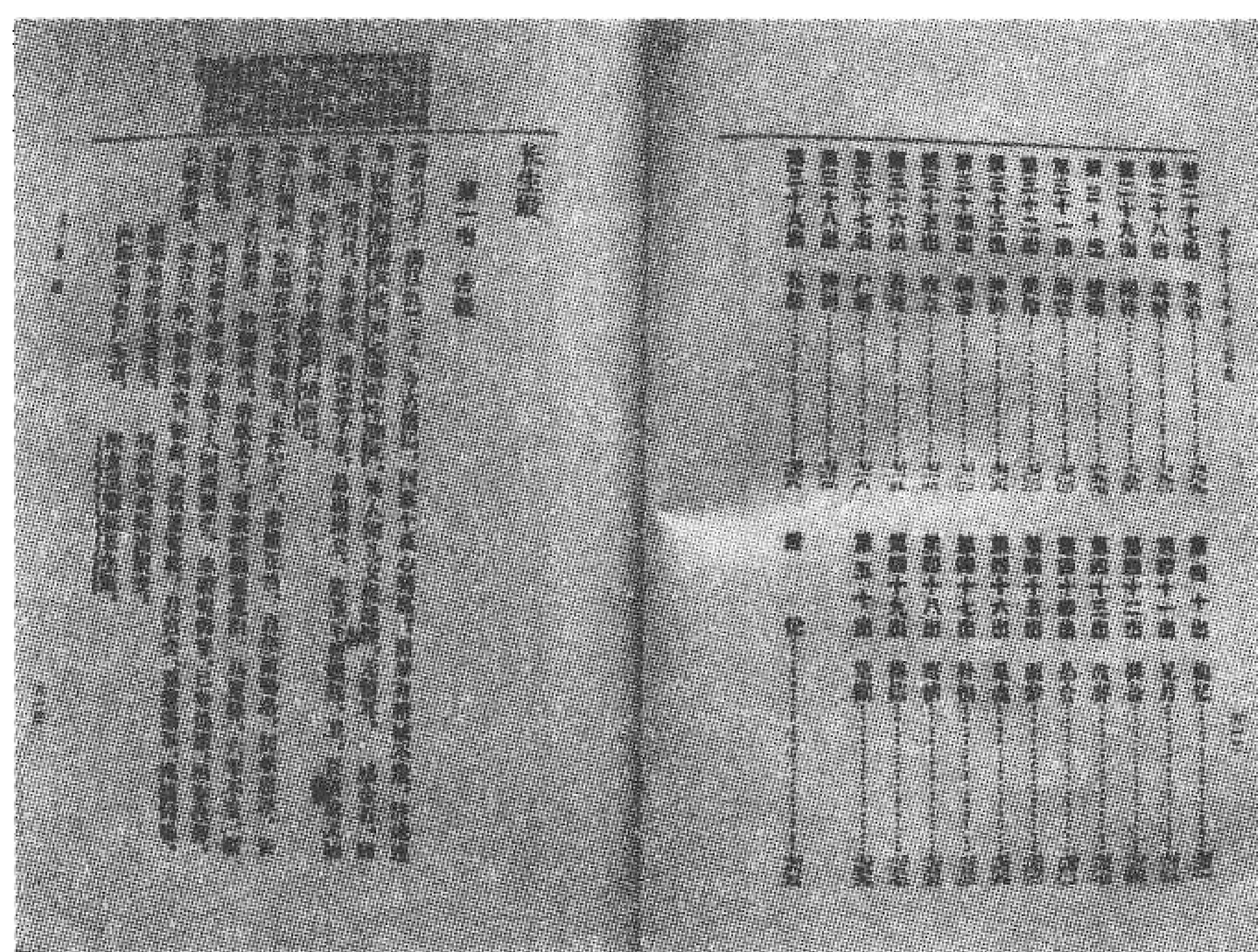
《长生殿》是洪昇代表作，前后花了15年辛勤劳动，于康熙二十七年（1688）最后完成。此剧敷衍的是李、杨爱情和天宝遗事。这是个家喻户晓的老故事，自中唐以来就有不少诗人、小说家、戏曲家以此为题材创作了各种形式的作品。有的把李隆基（唐明皇）、杨玉环（杨贵妃）从帝王、后妃的历史人物净化、美化为钟情的传说人物，着重写他们生死不渝的“钗盒情缘”；有的把唐明皇看作好色的昏君，视杨贵妃为误国乱阶的尤物，不避史家秽语，写他们淫乱的私生活。洪昇不去重复前人，而是另辟新路。

剧本前半部分主要写杨贵妃如何得宠和“固宠”。杨玉环靠着秀丽的姿色、超群的伎艺，赢得唐明皇的宠爱，被册封为贵妃。但唐明皇的风流多情，常使她发出“白头之叹”。直到《密誓》一出，两人在双星之下订了海誓山盟，才真心相爱。李、杨得到了爱情，但也带来严重的后果。杨玉环得宠后，杨氏一家鸡犬升天。杨国忠“外凭右相之尊，内恃贵妃之宠”，气焰嚣张，任意胡为。杨氏兄妹“竞豪奢，夸土木”，挥霍民脂民膏。为博取妃子一笑，不惜从千里之外的岭南派专使进献鲜荔枝。驿马星夜奔驰，一路上不知践踏多少禾苗，撞死多少百姓！由于唐明皇“占了情场，弛了朝纲”，终于酿成“安史之乱”和“马嵬之变”。不仅给国家和民族带来巨大灾难，就连这一对真心相爱的“冤家”也难逃悲惨结局。

剧本后半部分吸取了民间神话和传说，采用浪漫主义手法，让李、杨二人一个在人间，一个在天上，继续精诚相爱，刻骨相思，并对往事追悔、自责。“一悔能教万孽清”，终于感动了天孙织女，让他们在月宫里团圆，将一幕人间悲剧幻化成奇特、美丽、不落俗套的大团圆结局。

《长生殿》对李、杨爱情具有清醒的认识。作为帝妃之间的生死爱恋，李、杨之爱既不同于《西厢记》中崔、张的“有情人终成眷属”，又不同于《牡丹亭》中杜、柳之间的“生生死死为情多”，也不同于《红楼梦》中宝、黛的“木石姻缘”。李、杨的爱情“逞侈心而穷人欲”，建立在“后宫佳丽三千人”的不幸和黎民百姓的痛苦之上。一个为

了“终老温柔”，一个追求“一门荣幸”，很难做到纯真专一，白首偕老，地久天长，必然会“占了情场，弛了朝纲”，“乐极哀来”的命运是不可避免的。李、杨既是“安史之乱”的受害者，又是李唐王朝由盛转衰，人民惨遭战乱痛苦的罪魁祸首。然而，《埋玉》之后，杨贵妃化为“神山仙子”，唐明皇也变成一个沉溺于“钗盒情缘”的痴情人物。剧本调动一切艺术手段，对李、杨作了净化和美化，使人们忘掉了他（她）们的罪恶，对他（她）倾注了深切的同情。这样，《长生殿》既未单纯地歌颂李、杨之间坚贞不渝的至情，又不是一味地否定“帝王家罕有”的情爱，而是真实地描写了李、杨之间的特殊关系，在一定程度上摆脱了历史成见，没有极力美化唐明皇，也没有沿袭“女色亡国论”，把杨贵妃看作乱世的妖孽，将“安史之乱”的罪责推到她身上。



《长生殿》书影

《长生殿》是一部热闹《牡丹亭》，不仅歌颂了“精诚不散”、“真心到底”的“儿女情缘”，而且表彰了“感金

石、回天地、昭白日、垂青史”的“忠臣义士”，把儿女之情扩大到家国、社稷之情。节度使郭子仪在国难当头之时，心怀忠义，力挽狂澜，灭贼复国，完成了“再造唐家社稷，重睹汉官威仪”的大业，不愧为胸襟磊落、整顿乾坤的英雄。雷海青和李龟年只是个梨园乐工，却怀着强烈的爱国之心。安禄山占领洛阳，满朝文武贪生怕死，争去投降不迭，雷海青却怀抱琵琶，冲了安禄山的太平筵宴，并用琵琶投掷贼首，壮烈而死，表现出崇高的民族气节和英雄气概。李龟年流落江南，沿街弹唱，面对着满目荒凉的河山，倾吐着国破家亡的无限感慨。

《长生殿》不仅包含着深刻的意蕴，而且具有高超的艺术造诣。“以绝好题目，作绝大文章”（梁廷枏《曲话》），称雄于清代剧坛。洪昇以宏大的艺术概括力将芜杂的素材进行了合理的取舍和剪裁，然后加以艺术的想象和虚构，既符合历史真实，又不拘泥于史料。全剧以李、杨爱情为主线，以“安史之乱”作为穿插，爱情线和政治线交错进行，运用虚笔、仄笔、侧笔、闲笔，勾勒描绘，形成规模宏大、跌宕起伏、对比鲜明的结构和格局。“悲欢离合，错综参伍。搬演者无劳逸不均之虑，观听者觉层出不穷之妙。自来传奇排场之胜，无过于此。”（王季烈《螾（yǐn）庐曲谈》）

《长生殿》的曲词清丽流畅，富有诗意美、韵律美。论文词，篇篇都是好文章。论曲子，阕阕支支都是好曲子。全剧使用的几百支曲牌各具特色，变化无穷，且符合人物

性格和情境氛围。因其审音协律，所以便于讴歌。“一时朱门绮席，酒社歌楼，非此曲不奏，缠头为之增价。”（《长生殿·徐灵胎序》）尤其是《长生殿》的《弹词》一出，悲凉慷慨，字字如倾珠落玉，虽铁石人亦不能不为之断肠，不为之下泪。《弹词》与李玉《千忠戮》中的“八阳”并称，有“家家‘收拾起’，户户‘不提防’”（《弹词》首句是“不提防余年值乱离”）的佳话。

“北孔”，即孔尚任（1648—1718），字聘之，号东塘，自号云亭山人、岸堂主人。山东曲阜人，孔子64代孙。他是个早熟的奇才，工诗赋，博典籍，杂学旁收，隐居于曲阜城北石门山中，过着“养亲不仕”、林居多暇的生活。他37岁的时候，康熙南巡，途经曲阜祭孔，隐居不仕的孔尚任被荐举在御前讲经，深得康熙赏识，特授国子监博士。不久被派往淮安、扬州疏淮治水，结识了南明遗老，游历了南明故地，凭吊了梅花岭、秦淮河、燕子矶、明故宫、明孝陵。所见所闻加深了他的民族意识和爱国思想，为写作《桃花扇》作了充分的准备。四年期满回京后，与顾彩合作《小忽雷》传奇，进行了一次艺术实践。然后历13个寒暑，三易其稿，于康熙三十八年（1699）写成《桃花扇》，立即轰动京师。康熙皇帝索剧审阅。次年春，孔尚任即以“疑案”被谪官，重新回到曲阜隐居，郁郁寡欢而终。

孔尚任诗文甚多，却因《桃花扇》而赢得不朽盛名。此剧取材于当时人们记忆犹新的“明季国初之事”。它以复社文人侯方域和秦淮名妓李香君的爱情故事为线索，以南

明兴亡为中心事件，将朝政得失、文人聚散交织成一部雄伟悲壮的史诗，展现了明末动荡不已、纷繁复杂的社会生活画面。歌声檀板之中隐含褒扬诛贬之义，从而“知三百年之基业，隳（huī）于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？”达到“惩创人心，为末世一救”（孔尚任《桃花扇小引》）之目的。

像《长生殿》一样，《桃花扇》包蕴着深沉强烈的兴亡之感，并借“离合之情”抒发出来。剧本把侯方域和李香君的爱情置于激烈而复杂的政治漩涡之中。李香君虽然身居娼寮，却具有与一般歌妓不同的见识与品格。她热爱故国，痛恨权奸，敬重东林、复社文人。新婚之夜，当她得知妆奁（lián）来自阉党阮大铖后，毅然拔簪脱衣，摔到地上，并斥责侯方域的软弱。阉党强迫她嫁给新贵田仰，她一口回绝，头撞翠楼，血溅诗扇，用鲜血和生命捍卫了自己的清白。她把自己比作击鼓骂曹的女祢衡，酒筵上义正辞严地揭露马士英、阮大铖的罪行，刚烈之气咄咄逼人。被打倒在雪地上，依然骂不绝口，真是一副铮铮侠骨！侯方域虽然有些软弱、动摇、糊涂，但在李香君的激励下，积极投身抗清复明斗争，被权奸投进监狱也未投降变节。出狱后，立即到南京寻找李香君。当他们历尽艰辛，再次相逢于栖霞山上时，在张道士的棒喝下，毅然割断儿女情根，双双出家入道。“曲终人杳，江上峰青，留有余不尽之意于烟波缥缈间，脱尽团圆俗套”（梁廷枏《曲话》），具有苍凉的悲剧氛围。



《桃花扇》收藏本

《桃花扇》“借离合之情，抒兴亡之感”，表现了善恶、正邪、清浊、美丑之间的殊死搏斗，全面评价了南明兴亡的历史。和《长生殿》一样，剧中充满了否定本阶级的悔恨、儒家理想的幻灭，与对历史和人生空幻悲凉的感伤情绪。他们上承汤显祖的浪漫主义精神，热切地呼唤人间至情，但远不如汤显祖那样乐观、酣畅、淋漓。对李自成农民军的仇视态度，则表现出作者的时代和阶级的局限性。

《桃花扇》是一部庞大严谨、内容宏阔的历史剧。那么纷纭、复杂、多变的人物事件，竟被作者举重若轻、巧妙自然地组织到一起。脉络清晰，浑然一体，“通体布局，无懈可击”（吴梅《中国戏曲概论》），不愧为佳构杰作。特别是那把桃花扇，不仅纠结着侯、李的际遇，而且联系着时代的风云，真是“南朝兴亡，遂系之桃花扇底”（《桃花扇本末》）。

《桃花扇》拥有庞大的人物形象体系，几十个人物无不绘声绘色：李香君之刚烈、史可法之忠直、柳敬亭之任侠、

侯方域之软弱善良、马士英之庸鄙贪婪、阮大铖之机敏滑贼、杨龙友之八面玲珑……全都跃然纸上，栩栩如生。

《长生殿》和《桃花扇》是我国历史剧的双璧。它们像两块丰碑，最后显示出明清传奇的实力，成为传奇由盛而衰的转折点。“南洪北孔”之后，明清传奇的光华渐渐熄灭了。

六　“东张西蒋”和折子戏的光芒

“南洪北孔”之后，传奇创作已是强弩之末。不过，乾隆年间仍有两位作家——“东张”和“西蒋”值得注意。

“东张”即张坚（1672—1754），字齐元，号漱石，又号洞庭山人，江苏上元（今江宁）人。才高气奇，不阿时趋尚，一生寂寥落魄，但著述丰富，诗文外尚有传奇四种：《梦中缘》、《梅花簪》、《怀沙记》、《玉狮坠》，合刻为《玉燕堂四种曲》。《梦中缘》成就最高，敷衍了一生二女的悲欢故事，歌颂真情种，抨击假道学，其“排场变幻，词旨精致，洵为昉思后劲，足开藏园先声……”（杨恩寿《词余丛话》）

“西蒋”即蒋士铨（1725—1785），字辛畬，一字苕生，号清容，又号藏园，晚年号定甫，离垢居士，江西省信州府铅山人。家教良好，科举仕宦春风得意，桃李满天下，诗作与袁枚、赵翼并称“三大家”。“儒生而抱康济之志，

文苑而兼任侠之风”（李祖陶《忠雅堂文录引》），耿介不屑事权贵。其剧作31种，现存16种，最通行的刊本是《藏园九种曲》（又称《红雪楼九种曲》），包括《一片石》、《空谷音》、《桂林霜》、《四弦秋》、《雪中人》、《临川梦》、《香祖楼》、《第二碑》、《冬青树》，除《一片石》、《四弦秋》、《第二碑》为杂剧外，其余皆为传奇，以《冬青树》最负盛名。此剧二卷38出，演文天祥、谢枋得殉难故事，体现出“岁寒，然后知松柏之后凋”的主旨，不乏声情并茂的好曲子。

“南洪北孔”后，传奇创作进入所谓“余势”（余波）时代。但昆曲舞台不仅没有衰落，反而十分兴旺，只是在剧本和演出形式上都发生了变化。首先是剧本体制大为缩短，张坚、蒋士铨，以及唐英、沈起凤、夏纶等人对传奇的格局、语言、风格都作了调整，使之通俗化、地方化。如沈起凤的《沈氏四种》，突破传奇体制，曲少白多，曲词通俗易懂，说白多为方言俗语。唐英的《古柏堂传奇》深受花部影响，昆曲梆子化。其次，折子戏大量出现，代替了全本演出。

折子戏大量出现不是偶然的。由于清廷大兴文字狱，并在扬州设局修改戏曲，给传奇创作带来消极影响，不少人放弃了传奇创作。仍在坚持创作的许多文人，脱离舞台实际，只顾照谱填词，闭门造车，内容陈旧，形式拖沓，达不到演出水平，即使勉强上演也难以保留下来。于是，昆曲艺人便从大量传统剧目中筛选摘取出若干片段，精心

加工提高，产生出折子戏的演出形式，形成独特的表演体系。

折子戏一般有两种演出方式，其一是将原本精简场子，去芜存菁，浓缩成最精彩的若干出，仍保持完整的故事情节；其二是将不同剧目的折子荟萃集锦，组成花团锦簇的一台戏。折子戏来自全本戏，大多是全本戏中比较重要的关目或具有某种特色的段落，经过加工提高，更加多姿多彩，引人入胜。折子戏以新的内容和面貌弥补了传奇创作低潮期的缺陷，给乾、嘉年间的昆曲艺术带来生动活泼的局面。折子戏不同程度地发展丰富了原作的思想性，使得内容更加概括紧凑，形式更加生动好看，从而为演出活动开辟了新的天地，使昆曲艺术又延续了200多年。玩花主人编选、钱德苍续选的《缀白裘》以及《醉怡情》等，比较全面地反映了折子戏时代的特色，总结了折子戏的演出成果。

清代昆曲的角色行当，因袭明代传奇旧称并有所调整，李斗《扬州画舫录》载有“江湖十二角色”，其实一般只有十门角色，即生、小生、旦、老旦、贴、外、末、净、副、丑，以生、旦、净、丑最为重要。传奇一般总是以一生一旦为全剧之纲领，通过他们的悲欢离合来串联人物，展开故事。黄旛绰《梨园原》（又称《明心鉴》）专论昆曲表演技艺，堪称经验之谈。徐大椿《乐府传声》对于昆曲唱法的分析和描述，比魏良辅、沈宠绥等人更为深入、详密，颇多创见。昆曲曲谱有《九宫大成南北词宫谱》，四函50

册，收曲齐备，内容丰富。叶常《纳书楹曲谱》，殷溎深、张怡庵《六也曲谱》，王锡纯、李秀云《遏云阁曲谱》各有特色。无名氏《审音鉴古录》既收剧，又记谱，还标明身段。

第六章

春在溪头荠菜花

——花部篇

一　花雅之争

清代戏曲有“花”“雅”之分。对此，李斗《扬州画舫录》说得很清楚：“两淮盐务例蓄花雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”可见，花部指昆曲以外的所有声腔剧种，包括各少数民族戏曲剧种。

花部地方戏兴起于民间，有些剧种早在传奇和昆曲还相当繁荣的时候便已形成。但是，由于昆曲唱腔委婉，曲牌丰富，细腻动人，又有传奇、杂剧作为雄厚的文学基础，因而赢得上自帝王将相、下至平民百姓的普遍爱好，形成自宫廷官府至市井庙宇广泛流传的局面。清廷更是竭力扶持雅部，明令禁演花部，使昆曲一直居于剧坛盟主地位，影响遍及全国。花部地方戏一直处于附庸和陪衬的地位，未能形成气候。

乾隆以后，昆曲和传奇开始衰落。从外部环境来看，随着清朝国家的统一，政权的稳固，清统治者不断加强思想上的控制，整个封建文化进入整理总结期。官方动用大量的人力和财力，对几千年来浩如烟海的典籍和文物进行搜集、钩沉、订正、考辨和编纂。于是，考据学（朴学）大兴。在森严的文网下，本来就有不少剧作家望风觇（chān）景，畏避三分；考据学的兴盛可以说为他们提供了一条逃

避现实、远祸全身的出路。清代传奇的数量虽然不少，但多是案头曲子，不适宜搬演，作品的思想内容也日益空疏、淡薄。

传奇和昆曲从明到清兴盛了将近400年，形式也越来越凝固、僵化，规范日益繁缛严密。全本戏篇幅过长，不易演完。选择折子戏片断演出，又使外行观众不知首尾，难窥全貌。传奇采用曲牌联套音乐结构，在曲牌连缀方法、声腔艺术处理、音乐乐理和歌唱方法等方面，都积累了丰富的经验，达到精妙绝伦的程度，但同时也日渐暴露出许多弊病。如曲牌节奏四平八稳，难以表达热烈奔放的情感。长短句填词，格律限制太严，不易掌握。曲辞艰深，难看难懂。越是到后期，这些弊病就越严重，远离了生活和观众。

传奇和昆曲的衰落，迫使戏曲艺术不断地进行变革以求得生存和发展，“城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花”（辛弃疾《鹧鸪天·代人赋》）。于是，花部地方戏如雨后春笋层出不穷，似群芳野卉热烈绽放，形成继元杂剧、明清传奇之后的第三个高潮，揭开了中国戏曲史上极为灿烂的篇章。

花部起初大都流行于乡村野店，在庙会、草台上演出，内容浅显，行当简单，多系“二小”或“三小”（小生、小旦、小丑）戏，往往不被重视，称为“土戏”或“杂戏”。待到它们逐渐成熟、站稳脚跟之后，便沿着商路、水路、官路流入城镇。乾隆年间，形成北京、扬州两大戏剧中心。

特别是北京，由于乾隆皇帝是个戏迷，不断举行大规模庆寿活动，各地名伶荟萃京师，使得北京剧坛无腔不备，无戏不有，争奇斗妍。当时，有所谓“南昆、北弋、东柳、西梆”之说。

充满活力不断壮大的花部与颇具实力但日益衰颓的雅部展开了激烈的竞争。花部不断给雅部以冲击，同时又从雅部那里吸收借鉴艺术营养以壮大自己，最后取而代之。“花雅之争”大体经历了三个大的回合：

首先是弋阳腔与昆曲的争衡，弋阳腔早在明万历年间便流播到京师并进入宫廷。由于弋阳腔也是曲牌联套，而且大多数曲牌与昆曲无异，所以为昆曲创作的剧本略作改动，有时几乎不必改动，就可以用弋阳腔演唱。于是，宫中所演历史大戏渐渐从全部演昆曲，逐渐过渡到昆弋相间、昆弋并举。这样，弋阳腔便由被清廷限制禁止的花部中分化出来，变成皇家御用腔调之一，成为与昆曲并称的“雅部”，不在禁演之列了。弋腔逐渐京化、雅化、规范化、程式化，被人称为“京腔”。乾隆年间出现了贺世魁绘制的“京腔十三绝”，轰动一时。京腔与昆曲竞争的结果，只不过削弱了昆曲的势力，取得平起平坐的地位，并为秦腔、皮黄的发展铺平道路，但它并不能取昆曲而代之，升为剧坛盟主，反不及弋阳腔和从它衍化出来的各种高腔广泛流行。昆曲虽不能再独霸剧坛，但由于它历史悠久，家底丰厚，官僚士大夫深深喜好，始终在京师剧坛占有一席之地，并继续对各地方剧种产生广泛而深刻的影

响。昆曲在与各地语言合流中产生的各种流派昆曲仍在流传。

继弋阳腔之后，与昆曲抗衡的是秦腔。秦腔轰动北京是从秦腔表演艺术家魏长生进京开始的。魏长生于乾隆末年数次进京献艺，轰动一时，大有压倒昆、弋两腔之势。由于清廷屡出告示，扶持雅部，强迫魏长生等秦腔艺人改习昆弋，魏长生被迫南下，但在扬州、苏州等地同样产生了巨大影响。

“花雅之争”的第三个回合在徽班与昆弋腔之间展开。魏长生离开北京后不久，适逢乾隆弘历80大寿。兴起于安庆、活跃于扬州的三庆、四喜、和春、春台四个著名的徽班陆续来北京演出。三庆擅长演出故事曲折的大轴子戏，四喜擅长演唱曲子，和春的武把子令人叫绝，春台的孩子演员十分出色，真是争奇斗妍，各有绝活。四大徽班技艺精绝，又荟萃了程长庚、张二奎、余三胜等著名演员，因而深受北京观众欢迎。道光年间，徽班艺人同来自湖北的汉调艺人合作，以徽调中的二黄和汉调中的西皮为基础，并不断吸收京腔、昆腔、秦腔及其他地方小戏和民间曲调的营养，熔铸成皮黄为主的京剧。京剧的形成标志着“花雅之争”的结束，花部取得了决定性的胜利。京剧在清朝最高统治者慈禧的大力扶持下，博得群众的爱好，扎下很深的根基，造成作家层出，剧目猛增的盛况，夺取剧坛的王冠，继“盛世元音”昆曲之后，成为流布四方的“国剧”。

二　清代的声腔剧种

清代戏曲舞台格外热闹红火，花部诸腔荟萃，主要包括皮黄、梆子、弦索、民间歌舞戏、多声腔剧种等五大系统，每个系统内又蘖（niè）生出许多剧种，或称“××腔”，或叫“××调”，或曰“××戏”。一方水土一方音，根据不完全的统计，约有360多个剧种活跃在黄河上下，大江南北。除了上面提到的五大系统之外，还包括少数民族戏剧。八音繁会，五彩缤纷，构成世界上独有的戏剧景观。

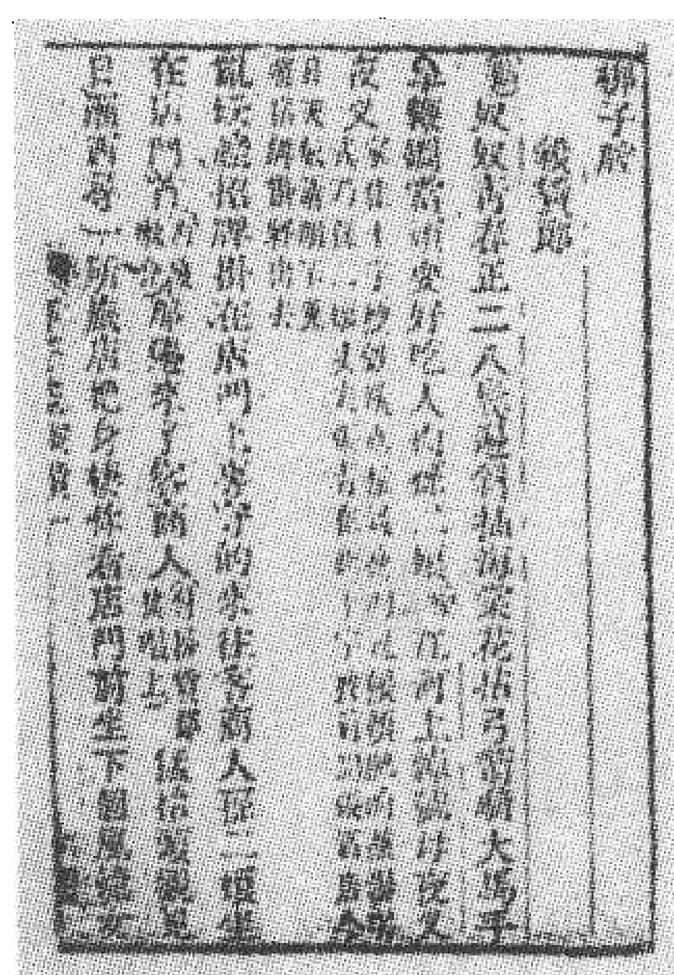
五大系统是：

（一）皮黄系统

皮黄指西皮和二黄，主要包括京剧、汉剧、徽剧、陕南与鄂北的汉调二黄、湖南常德汉剧的北路（西皮）和南路（二黄）、湘剧中的南北路、祁剧中的南北路、桂剧中的南北路，广东湖州一带的广东汉剧、福建的闽西汉剧、广东粤剧所唱的梆黄（即西皮、二黄）、云南滇剧所唱的襄阳腔（即西皮）和胡琴、广东西秦戏、山西上党梆子和山东莱芜梆子中的皮黄声腔等。

（二）梆子系统

梆子是花部劲旅，形成很早，到清末民初，已经发展


梆子腔

《缀白裘　梆子腔》书影

成为一个几代同堂、支脉繁多的庞大家族，不仅占领了山西、陕西、河南等地的大戏舞台，而且一度称雄于京师，远播川、黔、桂、粤、青海、新疆等地，成为一个成熟的声腔系统。梆子系统中的同州梆子和蒲州梆子最为古老，此外还包括中路梆子、北路梆子、河北梆子、河南梆子、上党梆子、莱芜梆子、山东高调梆子、平调梆子、章丘梆子、枣梆等。川剧中的弹戏、滇剧中的丝弦也作为一种梆子声腔存在。

（三）弦索系统

弦索腔是由明末清初在山东、河南一带兴起的［山坡羊］、［耍孩儿］、［柳枝腔］、［罗罗腔］、［傍妆台］、［锁南枝］、［驻云飞］等民间俗曲为基础，并接受其他地方戏的影响演变而成的，因以弦索乐器伴奏而得名，曾有河南调、儿女调、姑娘腔、巫娘腔等称谓。至清末已形成 a. 柳子戏（又名弦子戏、百调子、北调子、吹腔），流行于山东、河南、苏北、冀南、皖北一带。b. 大弦子戏，流行于鲁南与豫东北交界地带，与柳子戏、罗戏、卷戏同源异流，由民间俗曲发展而来。c. 丝弦，又名弦腔、弦子戏，流行于河北省井陉、石家庄、保定一带，由元人小令和民间俗曲发展而成。d. 越调，主要流行于河南西南部、湖北襄阳和安徽部分地区，是由当地流行的民间小调在梆子、皮黄影响

下发展起来的。

（四）民间歌舞戏系统

指从民间歌舞及说唱艺术基础上，接受皮黄、梆子、高腔等戏曲剧种影响而产生的歌舞戏，大致包括：

（1）湖南、湖北、安徽、陕南一带的花鼓戏，如长沙花鼓、邵阳花鼓、零陵花鼓、岳阳花鼓、常德花鼓、荆州花鼓、东路花鼓、黄孝花鼓（楚剧前身）、随县花鼓、襄阳花鼓、凤阳花鼓、皖南花鼓、商洛花鼓等。

（2）采茶戏，如江西赣东采茶戏、赣南采茶戏、抚州采茶戏、萍乡采茶戏、吉安采茶戏，湖北黄梅采茶戏，广东粤北采茶戏，陕西紫阳采茶戏等。

（3）花灯戏，如四川花灯戏、贵州花灯戏、云南花灯戏等。

（4）秧歌戏，如蔚县秧歌、定县秧歌、雁北秧歌、祁太秧歌、太原秧歌、泽州秧歌、壶关秧歌、沁源秧歌、襄武秧歌、陕北秧歌、韩城秧歌等。



陕北秧歌

（5）道情戏，如晋北道情、临县道情、洪洞道情、永济道情、陕北道情、河南道情、宁夏道情等。

（五）多声腔剧种

指多声腔综合大剧种，往往以二合班、三合班，以至四合班、五合班形式出现，如：

（1）川剧由高腔、昆曲、胡琴（即皮黄）、弹戏（即梆子）、灯戏五种声腔组成。

（2）湘剧包括高腔、低牌子、弹腔（又称南北路）三种声腔。

（3）上党梆子共包括昆曲、梆子、罗罗腔、卷戏、黄（皮黄）五种声腔。



川剧变脸

（4）婺（wù）剧（俗称金华戏）包括高腔（含西安高腔、西吴高腔、候阳高腔）、昆腔（草昆）、乱弹（曲调以［三五七］、［二凡］、［芦花调］为主）、徽戏、滩黄、时调等。

（5）祁剧和桂剧兼唱高腔、昆腔、弹腔。

（6）辰河戏兼唱高腔、低牌子、昆腔、弹腔。

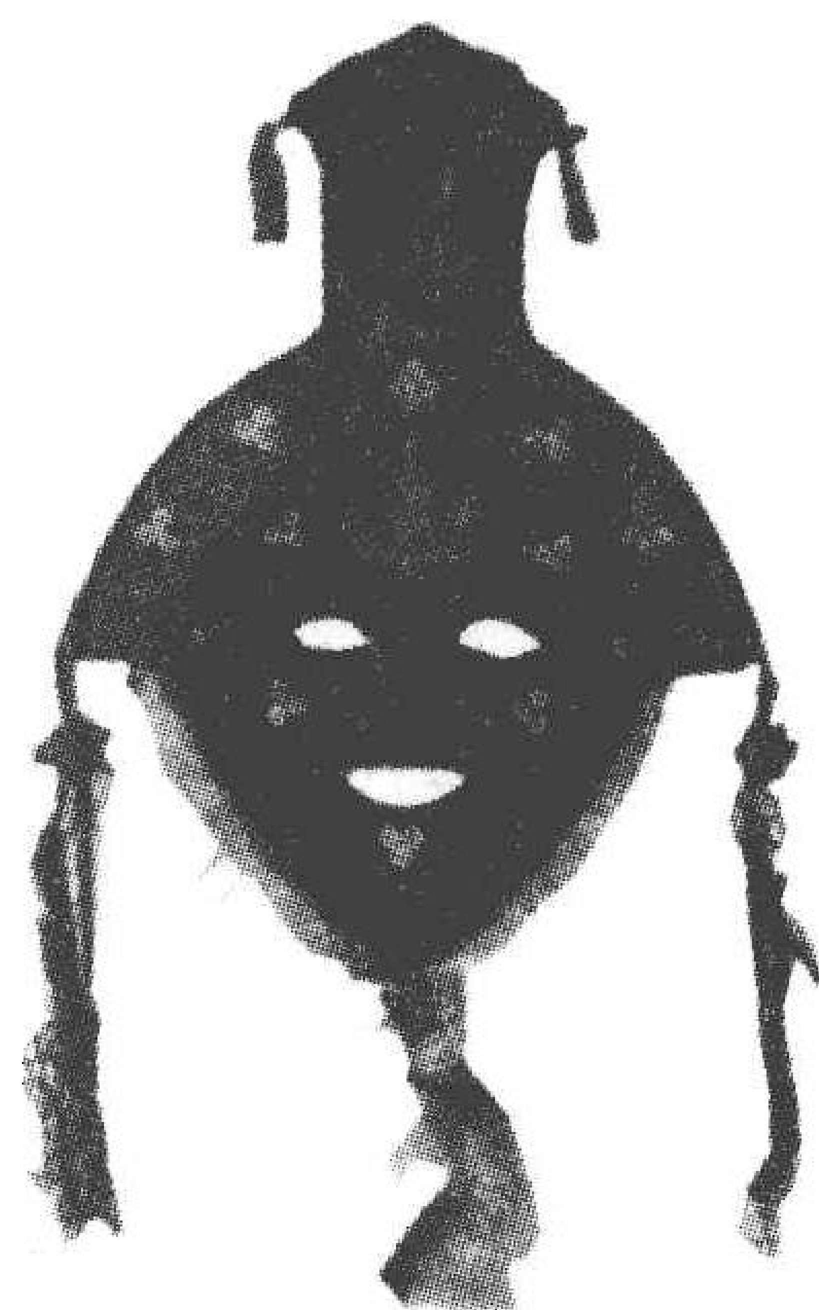
（7）瓯剧兼唱高腔、昆曲、乱弹、西皮、二黄、滩黄。

（8）枣（偈）梆兼唱梆子腔、昆腔、罗罗腔、皮黄。

（9）饶河班以乱弹腔为主，兼唱高腔。

清代形成的少数民族戏曲有：

（1）藏戏源于藏族古代祭神仪式和民间歌舞说唱文学，17 世纪开始从寺院宗教仪式中分离出来，发展成以唱为主，唱、诵、舞、表、白、杂艺相结合的综合性戏剧，常常在雪顿节演出，形成规模盛大的藏戏节，流播于西藏、青海玉树、甘肃、四川甘孜等地及印度、不丹、锡金等藏族聚居地区。藏戏在流行过程中形成了不同的艺术流派，积累了“十三大本”保留剧目。其剧目多取材于佛经故事、历史传说，带有浓厚的宗教神话色彩，多演出于寺院、广场。



藏戏面具

（2）壮剧主要分布于壮族聚居的广西。因流行地区语音、艺术风格的差异，分为北路和南路。北路于清同治、光绪年间产生于隆林、田林一带，是在当地民歌、唱诗和坐唱“板凳戏”的基础上形成的。南路于清末产生于德保的马隘、汉隆一带，是在当地民间歌舞基础上受提线木偶戏和邕剧影响而形成的。表演上受汉族戏曲影响较大，已形成生、旦、净、丑完备的行当体系和表演程式。此外，流行于云南省东部壮族支系土族聚居区富宁县的富宁壮剧和流行于云南省东南部壮族支系沙族聚居区广南县的广东壮剧（亦称“沙剧”），也属壮剧系统。

壮族还有一种师公戏（木脸戏），乃是在跳神仪式——师公舞的基础上形成的面具戏，以当地民歌为主要曲调，吸收粤剧等汉族戏曲的表演方法，且形成了一定的程式。

（3）白剧又称吹吹腔，源于弋阳腔，清乾隆年间广为流行，光绪年间出现鼎盛局面。其剧目大多从汉族戏曲中移植而来，也有一些反映本民族生活和根据本民族民间故事改编的剧目。由于有文人参与，剧本文学性强，曲调丰富。表演、行当、服饰、装扮、脸谱接近于皮黄和梆子。

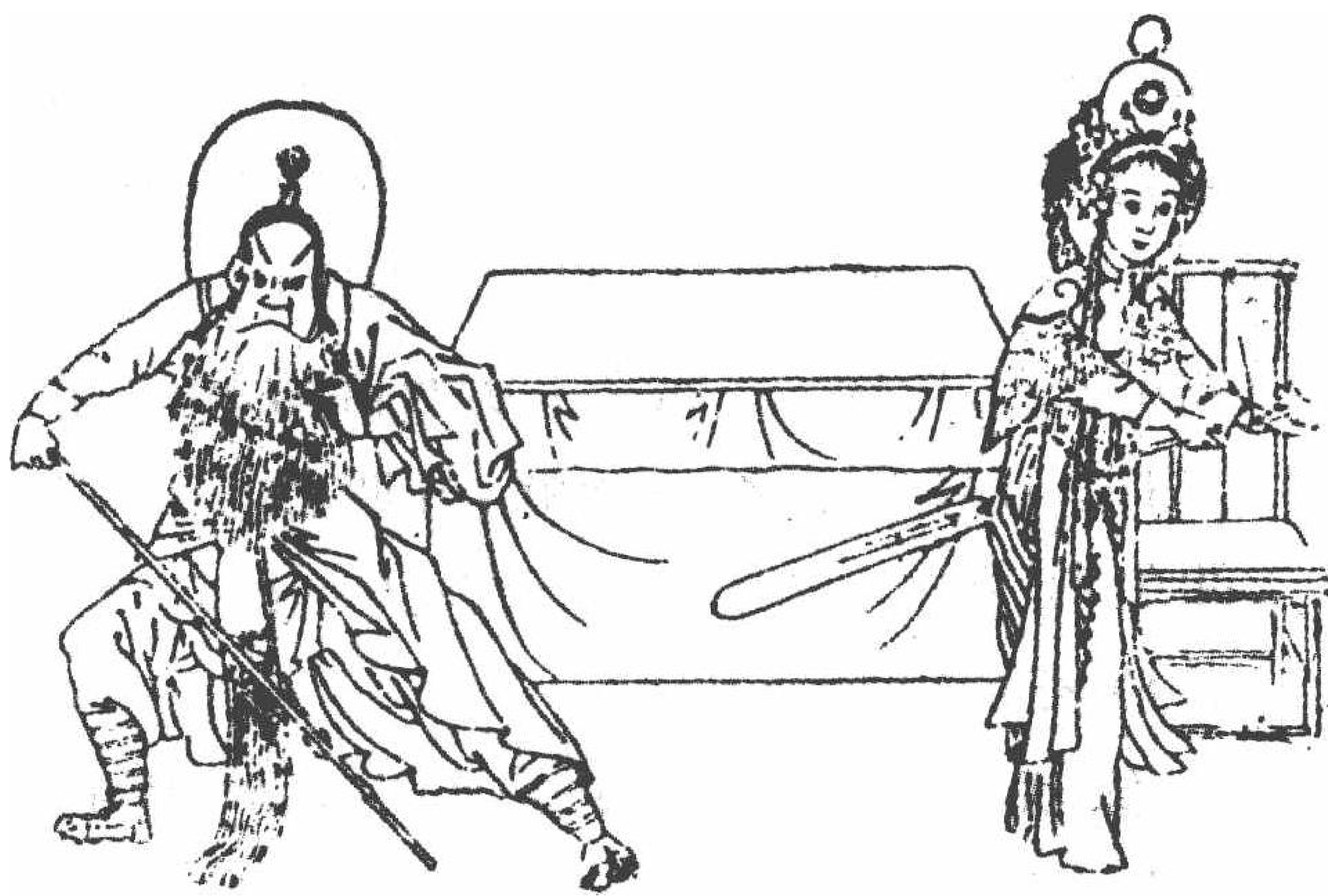
（4）侗戏大约在道光年间形成于贵州的黎平、榕江、从江一带，后来流播到广西的三江、湖南的通道等侗族聚居区。侗戏源于侗族的叙事大歌“嘎锦”和说唱故事“摆古”，同时也受到汉族戏曲的巨大影响。其剧目分为自编和移植两大类，唱腔则取材于各种侗歌，并吸收了一些汉族戏曲的腔调。侗戏以唱为主，动作比较简单，唯有丑角表演颇有特色。

（5）傣戏于清末产生于云南省盈江县的盏西、干崖一带，后流传到潞西、瑞丽、陇川、保山、腾冲、龙陵等县的傣族聚居区。傣族文化悠久，有本族的语言、文字和丰富多彩的诗歌（包括民歌、山歌、对歌）、音乐（包括乐曲和佛曲）、舞蹈，傣戏就是在这样的基础上融会提高而成的。早期的傣戏多系歌舞小戏，后来根据傣族民间传说和叙事诗编演出大型剧目和连台本戏。



傣戏《娥并与桑洛》

（6）布依戏的前身是布衣族曲艺“八音坐禅”，在壮剧和花灯戏影响下演变成戏曲，分为正戏和杂戏两大类。正戏念白用汉语，唱用布依语，多搬演汉族故事。杂戏的念白和唱均用布依语。此外，布依族还有地戏，俗称“跳脚



打渔杀家

戏”，是一种面具戏。

花部地方戏是一个巨大的艺术宝库，拥有数以万计的剧目，有的伸张民族传统道德，有的歌颂纯洁真挚爱情，有的反映家庭伦理关系，有的则是不平之鸣和乱世之音。更有大量历史故事戏，如杨家将、呼家将、岳家将等英雄传奇，宣扬了爱国主义精神。“唐三千，宋八百，数不清的三、列国”，这些地方戏传播了历史知识，总结了历史经验。此外还有瑰丽奇幻的神话故事戏，玲珑剔透、轻松活泼的民间风情小戏，真是千姿百态，美不胜收！

花部地方戏还培养出一大批杰出的艺术家，如秦腔艺术家魏长生，皮黄艺术家程长庚、高朗亭、谭鑫培，梆子艺术家侯俊山、郭宝臣、田际云等，灿若群星，不可胜数。沈蓉圃所绘的“同光十三绝”中绝大部分为京剧艺术家。

三　清代宫廷戏剧

清初，宫廷戏曲沿袭明代旧制，演剧主要由教坊司女优或太监承应。清世祖福临时，宫内太监就曾搬演过《鸣凤记》和尤侗的《读离骚》。康熙二十年平定“三藩之乱”后，清朝进入全面恢复时期，迎来所谓“海宇升平”的康乾盛世。演剧增多了，清廷曾特发帑币 1 000 两，在后宰门架高台，令教坊演《目连传奇》，用活虎、活象、真马上台。内务府包衣（皇室奴仆）李煦不断从江南召选女优进

宫，以充实宫廷戏曲队伍，满足康熙的声色之娱。

乾隆年间，宫廷戏剧空前繁荣。乾隆是个戏迷。他下诏扩充宫廷演剧机构，把“和声署”（雍正七年教坊司改为“和声署”）迁移到南花园，改称“南府”。其间太监艺人称为“内学”，从八旗子弟选取入宫的艺人称为“旗籍学生”，大批民间艺人充实南府，称为“外学”。“内学”有大、小之分，“外学”也有头、二、三之别。民籍、旗籍、“内学”形成鼎足而三的格局，其规模之大，阵容之强，演剧活动之频繁，实为空前绝后。

乾隆十六年（1751）、乾隆三十六年（1771）曾两次大规模地为皇太后庆祝60寿辰和80寿辰。乾隆五十五年（1790）为弘历80岁生日祝釐（xǐ），京师都举行了大规模庆典，到处张灯结彩，建筑楼阁，每隔十几步搭一戏台。各地艺人以进京献艺为荣，歌舞杂技，令人目不暇给。再加上乾隆六次南巡，不断从外地带回许多技艺高超的艺人，使京师剧坛如鲜花着锦，烈火烹油。

清代宫廷开始用昆曲和弋阳腔演唱传奇和杂剧，除上面提及的《鸣凤记》、《读离骚》、《目连传奇》以及《西游记》外，乾隆还命内阁大学士张照、庄恪亲王允禄先后“兼领乐部”，组织周祥钰等翰院词臣编纂节庆戏《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》，以及宫廷大戏《劝善金科》（目连救母故事戏）、《升平宝筏》（西游记故事戏）、《鼎峙春秋》（三国故事戏）、《忠义璇图》（水浒故事戏）、《昭代箫韶》（杨家将故事戏）、《封神天榜》（封神演义故

事戏)、《楚汉春秋》(楚汉相争故事戏)、《盛世鸿图》(曹彬下江南故事戏)、《阐道除邪》(混元盒故事戏)、《兴唐外史》(说唐演义故事戏)等，每本大都是240出，需10天方能演完。

清廷好大喜功，先后在皇城、御园、宫阙内修建了四座高大雄伟的戏台，其中圆明园中的畅音阁戏台被八国联军烧毁，现在尚存的有：故宫宁寿宫畅音阁戏台、颐和园中的德和园戏台、热河行宫(承德避暑山庄)福寿园中的清音楼戏台。上述四座戏台格局统一，均系上、中、下三层楼阁式建筑，自上而下命名为福台、禄台、寿台，可以同时在上面有角色出场。寿台为主要表演区，面积最大，其天花板上有三个天井，地板下有五个地井。天井口设辘轳架，地井内置绞盘，可用来升降演员和道具，适合于表演上帝、神祇、仙佛、活人、鬼魅俱全的神话故事剧。

清代宫廷戏剧大都是鸿篇巨制，人物众多，情节热闹，时有精彩片断。但从总体看来，思想平庸，御用色彩浓厚，还有不少糟粕，令人生厌。由于有皇家作为政治靠山和经济后盾，宫廷演出穿戴华丽，布景精巧，场面恢宏，远非民间戏班可比。无论在剧目、曲牌、脸谱、服饰、道具、演技、唱腔、音乐等方面都较前有了发展，对后世戏曲产生了一定影响。但由于夸富斗奇，远离了戏曲的写意精神，导致表演砌末化。多种多样写实化、机关化的布景，将观众带进五光十色、绚丽多彩的世界，湮没了演员的唱、念、做、打，削弱了人物塑造，妨害了表演艺术的健康发展。

所谓“康乾盛世”好景不长，嘉庆元年（1796）便爆发了大规模的川、陕、楚白莲教大起义。处在矛盾激化、危机四伏的大气候下，宫廷戏剧急剧萎缩，演剧机构亦随之精简。道光七年（1821），南府降格为升平署，景山“外学”全部退回原籍，宫中只有习艺太监进行例行公事的小规模戏剧演出。

可是，到了咸丰年间，咸丰皇帝酷嗜皮黄，满朝嫔妃均是戏迷。特别是后来做了太后，独揽朝政的慈禧更是嗜戏成癖。咸丰三年（1860）三月恢复了挑选民籍学生的作法。一方面挑选各戏班优秀伶人到宫廷教习太监，称为“教司”；同时传外面戏班进宫应差，谓之“内廷供奉”。从甲午（光绪二十年，1894）到庚子（光绪二十六年，1900），京师民间名伶大多成为宫中供奉，如皮黄名伶程长庚、谭鑫培，梆子名伶郭宝臣、侯俊山等，均被选入宫中演出，受到太后、皇帝的重赏。慈禧置国家兴亡于不顾，一心只图声色享受，使宫廷戏剧畸形兴盛。这一时期宫廷戏剧病态的繁荣，既有消极因素，又有积极作用，客观上促进了皮黄戏的提高和发展，使之日臻完美，成为“国剧”，取代了昆曲，成为剧坛盟主。

戏曲艺术的发展与人世间的朝代更迭既有关联，又不完全对应，而有其相对的独立性和连续性。事实上，1840年鸦片战争后，在京剧艺术繁荣鼎盛之时，伴随着资产阶级改良运动的兴起，戏曲改良也就开始了。戏曲改良大致分为三个阶段，即从戊戌前后到1905年为第一阶段，1905

年至1911年为第二阶段，辛亥革命失败后为第三阶段。戏曲改良运动标志着中国古代戏曲进入了一个新的历史时期。

以京剧为代表的花部地方戏，几经起伏，一直延续至今。它是集体的创造，历史的积淀，其间镕铸了历代民间艺人的心血汗水，浸染了各种各样的思想感情和审美观念，呈现出斑驳陆离的面貌。其中不乏精华，也不可避免地留下时代的烙印，包藏着糟粕。这种情况，在宋杂剧、金院本、宋元南戏、元杂剧、明清传奇等古典剧目中同样存在。对于这份宝贵而丰富的遗产，批判地继承发展，才能弘扬中国璀璨的戏曲艺术，使之为我所用，传之后世。

[General Information]
书名=中国古代戏曲
作者=周传家著
页数=149
SS号=12796053
出版日期=2010.08